

وزير الإعلام يعزي برحيل الزيد

الأخوة والأخوات الأفاضل / رئيس وأعضاء رابطة الأدباء
الكويتية المحترمين
تحية طيبة وبعد

لقد كان لخبر وفاة فقيده الأدب الكويتي والعربي
الشاعر خالد سعود الزيد وقع الفاجعة على نفوسنا
كما كان له نفس الوقع في نفوس الكويتيين والعرب من
محببيه ومريديه.

ولقد كان الفقيد رحمه الله علامة بارزة من علامات
الفكر والأدب والشعر ليس في الكويت فحسب بل في
الخليج وبقية العالم العربي، وذلك من خلال مساهماته
البارزة في هذه الميادين وما صاغه وجدانه الصادق
وفكره المتوقد من أدب وفكر وشعر سيبقى على مدى
الأزمان القادمة.

وبهذا المصاب الجلل نقدم أحر تعازينا لأدباء الكويت
ومفكريها وجميع محبي ومريدي الفقيد وهم أكثر.
نسأل الله الرحمة للفقيد وأن يلهم الجميع الصبر
والسلوان.

وإننا لله وإننا إليه راجعون،،،

أخوكم وزير الإعلام

أحمد فهد أحمد الجابر الصباح

رابطة الاجتماعيين تعزي برحيل الزيد

الأخ الفاضل عبد الله خلف المحترم

أمين عام رابطة الأدباء

والأخوة الكرام أعضاء مجلس الإدارة المحترمين

«السلام عليكم ورحمة الله وبركاته» وبعد،

تشاطركم رابطة الاجتماعيين الأسى والحزن بوفاة المغفور له بإذن الله تعالى الأديب والشاعر الكبير المرحوم خالد سعود الزيد، الذي كان منشئاً وراعداً ومؤرخاً للحركة الفكرية والأدبية في الكويت. وكتبه ومؤلفاته زاخرة بمخزون فكره وأدبه ومتابعاته للأدباء والمفكرين الكويتيين وما أنتجوه من فكر وأدب في فنون المعرفة والشعر والنثر والبحث والقصة والرواية والمسرحية وفنون النقد والابتكار.

وسيظل ما خطه وسجله ودوّنه خالد سعود الزيد من فكر وشعر وأدب ونقد وتاريخ محل تقدير كبير ومرجاً مهماً يستقي منه الباحثون مادة وفيرة لكتاباتهم وفكرهم. إن الكويت بأسرها بأدبائها ومفكرها سيظلون يذكرون على الدوام بالتقدير الكبير لهذا الرائد الكبير إسهاماته في نهضة الكويت وتقديمها.

نسأل الله للفقيد الكبير أن يتغمده بواسع رحمته وغفرانه، وأن يسكنه فسيح جناته وأن يثيبكم والكويت بأسرها على هذا المصاب الجلل ويحسن إلينا جميعاً.

نتقدم بالتعازي القلبية لكم ولأسرة الفقيد الصبر والسلوان. قال تعالى: ﴿وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَنْ تَمُوتَ إِلَّا بِإِذْنِهِ كَتَابًا مُّؤَجَّلًا﴾ صدق الله العظيم

«إنا لله وإنا إليه راجعون»

عبد العزيز عبد الله الصرعاوي

عن /إخوانك في رابطة الاجتماعيين

فقدت الكويت أحد أبنائها البررة، الذين خدموها في مجال الثقافة والأدب، حيث وضع الفقيه خالد سعود الزيد بين أيدي الطلاب والباحثين الكتب التي تعينهم على معرفة الأدب العربي في الكويت بالإضافة إلى أعماله الشعرية وأبحاثه في التراث العربي وجوانب عديدة من التاريخ، ويعد الفقيه المدون لتاريخنا الأدبي، والمؤرخ له لتكون أعماله مرجعاً هاماً. عندما دخلنا الجامعة قسم اللغة العربية في كلية الآداب لم نجد أي شيء عن الأدب في الكويت في مرجع عام، وبعد عام من افتتاح جامعة الكويت صدر للأستاذ خالد سعود الزيد كتاب «أدباء الكويت في قرنين» الجزء الأول الذي جمع فيه أساسيات الأعمال الأدبية لرواد الفكر والأدب في الكويت وذلك في سنة 1967.

وكان قد سبقه الكتاب الأول (من الأمثال العامية) سنة 1961، وهو أول كتاب يتناول الأمثال بعد أن ذكر منها في كتب أخرى ومقالات متفرقة، والكتاب من الأدب المقارن فيه الأمثال المقارنة الفصحى مع شرحها.. وأعيدت طباعة الكتاب سنة 1977.

ثم بحث عن الأنشطة الأدبية وآثار السابقين فكان كتابه خالد الفرج حياته وآثاره صدر سنة 1969 وأعيد طبعه في سنة 1980.

ثم صدر الجزء الثاني من (أدباء الكويت في قرنين) سنة 1981.

واشترك مع الأستاذ الدكتور عبد الله العتيبي في كتاب (عبد الله سنان).. ثم أعد كتابين جمع في الأول القصص القديمة من صحف الكويت، والآخر جمع المسرحيات القصيرة

خالد

سعود

الزيد

بقلم:

عبدالله خلف

الصحفية التي كانت تنشر في الخمسينيات والستينيات وقام بإصدار (سير وتراجم خليجية في المجالات الكويتية) سنة 1983 .

ثم صدر كتاب «شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري» عام 1984 .
وأما أعماله الشعرية فبدأها بديوان (صلوات في معبد مهجور سنة 1970)،
ويسحر القارئ ذلك التقديم الذي استهل به الديوان، والذي لخص فيه قصة حياته من طفولته إلى صباه حيث افتتن بشعر وقصة «عنترة»، ثم «الزير سالم» حتى جاء على بقية الشعر الجاهلي، وكانت انطلاقته الأدبية من مكتبة كانت لوالده في البيت، وهذه من النوادر في ذلك الوقت وعليها نشأ ومنها عشق الشعر والشعراء وأمهات الكتب في الأدب العربي.. وهكذا إلى أن اجتاز مراحل الدراسة وخاض غمار الحياة.

ونراه يقول في مقدمة ديوانه الأول (صلوات في معبد مهجور):
«لكل سيرة مدى، ولكل ركب غاية، وما وراء مدلج يغذ السير قدما إلا فجر الهدف المأمول، وصباح الطمأنينة المبتغى، ففي التصوف وجدت حقيقتي وشاهدت ذاتي وما في ذاتي من وراء مستسلم وأمام يقود». في عام 1964 كانت له رائعة (الغريب) فيها كما يقول بعدان وغربتان، المتضادان والمتقنان، وفيها الضلال وفيها الإيمان، فيها سماء الروح وفيها أرض الجسد وفيها ما بين هذا وذاك.

ثم صدح (بالحقيقة المطلقة):

منك ما في الحروف من عنف وان
يا ابتسامات تغمرها في المعاني
يا ارتياح المشقوق ينداح بعدا
كلمة الراح للعاني

خالك العاشقون مرمى منال
فإذا البعد مثله في التداني..
وكانت القصائد الأولى له تتسم بنزعة العروبة والقومية وهو التيار السائد بعد الحرب العالمية الثانية وكان مطلب الشعوب العربية التحرر والتطلع نحو الوحدة والخلاص من الاستعمار ونراه يفصح عن اتجاهه بقوله:
يا سائلا عن مذهبي وعقيدتي

إن العروبة مبدئي ومعادي
وأخذت القضية الفلسطينية نصيبا وافرا من الشعر الكويتي بل من الأدب عامة
نثره وشعره.. قال في عام 1954 قصيدة بمناسبة الهجرة النبوية منها هذا البيت:
هذي فلسطين الجريحة تشتهي
في كل بيت صرخة وعويل
وأخرى في عام 1965 منها:

يا فلسطين والجرارح بعيدا
ت الصدى في خافقي المطعون

تتلمطى كالليل يسري قذاه
 في عروقي وفي حنايا جفوني
 ويقول الشاعر خالد سعود الزيد في سيرته التي تصدرت ديوانه الأول:
 كانت نهاية 1954 هي بداية إحساسي بوجودي كشاعر يستطيع قوله أن
 يؤثر في الناس، ففي المولد النبوي الشريف، ألقاها في احتفال أقيم بهذه
 المناسبة من على منبر قاعة المسرح في ثانوية الشويخ:
 نور بمكة قد أضواء وأشـرقا
 وأبان للناس الهداية والثـقى
 ومحار سوم الجاهلية كلها
 وأقام عدلا في البرية مطلقا
 لله ما أنجببت يا ابنة يعرب
 صلتا كريما بالسعادة مشرقا*
 وعندما أمم الرئيس جمال عبد الناصر (قناة السويس) الشركة الإنجليزية
 العالمية قال:

مال هذا الصب أعياه السأم
 بات لا يدري مدي هم الهـمم
 والمعالي لا يأتها هـوى
 من تالقها هـبـسـيف وقلم
 أممت مصـرقناها فـانـرى
 كل نذل هائج أياها سـقم
 وله في مؤازرة ثورة الجزائر:
 سل قـمـة الأوراس من زانهـا

مجددا ومن طهرها بالدم
 نحن قـريـناها بأرواحنا
 أكرم بهـا والمطعم المكرم
 أيامنا في الدهر مشـهـورة
 ما عابها عين الحقود العمي
 ريانة الأمـجاد عن قـدرة
 نشـوانة الأعطاف لم تهـرم
 من حاضـرسام بأفـعـاله
 يرنو لماض بالهـدى مـفـعم
 ثم عكف بمعبد المهجور ومال إلى الشعر الرباني والصوفي.. فقال في
 قصيدته «تبارك الله»:

وقفت مـبـهـوت الرؤى حائرا
 كحـيرة المحـزون في كـربه

أُقلب الطرف بلا آخـ
أجوب هذا الشـرق مع غـربه
أبحث عن ذي خـبيرة عالم
يكشف لي المكنون من غـيبه
أسأله عـمن أشاد السمـما
من أوجد الكون على مـا به؟
من أحكم الأفـلاك في سـيـرها
من سـمـي الخـلق في دربه
من أنبت الأعـشاب في برّها
من أطلع الحكمـوم من حجـبه
من فجر الصـرخـرف سالت به
أودية تغـرف من غـربه
من أنشأ السـحاب ومن ساقها
للنازح المنسي في كـربه؟
من ألهم الشـاعـر أشـعاره
فبـاح بالأسـرار من قلبه؟
أسـئـلة طار بهـذا فـقـي
وحار فـي هـذا الفـكر من رعبه
فصاح بي في غـمـاتي ها تفـ
يا أيها المسـحور في ريبه
انظر تجـده الاله آثاره
لمـوسـى تنطق عن قـربه
تبـارك الله بآلائه

ليس له من خـالق مـشـبه
ويطول المقام في متابعة أعمال الأستاذ خالد سعود الزيد.. ويحدنا المجال
ويرغمنا على الإيجاز حتى نتاح لنا انطلاقة أخرى في مقالات أرحب.
خالد سعود ما زال بيننا في موسوعته الثقافية والأدبية، وبين أهل العلم
والمعرفة.. وأخيرا استجاب لمشيئة الله ورحل بقلب مطمئن أمام وداع كبير في
صلوات مهية حافلة جمعت الأحباب ومريديه بين أهله وذويه رحم الله الأديب
الشاعر والباحث والمؤرخ لأدينا.. رحل رحمه الله وترك قبسا مضيئا في المكتبة
العربية.

تلقيت والزملاء في رابطة الأدباء رسالة رقيقة معبرة شاركتنا العزاء من
سعادة الشيخ أحمد الفهد الأحمد الصباح وزير الإعلام فله كل الشكر والتقدير،
ودعاؤنا بعد ذلك أن يتغمد الله عز وجل الفقيد بواسع رحمته ويسكنه فسيح
جناته ويلهم أهله وذويه الصبر والسلوان، «إنا لله وإنا إليه راجعون».

الشارع الأصفر

لسليمان الخليفي

شواغل القص وتقنياته

• د. نضال الصالح ترنّد تجربة القاص الكويتي

سليمان الخليفي (١) إلى النصف

الأول من ستينيات القرن الفائت،

وعلى الرقم من ترنّد هذه

التجربة بين خطوط بيانية غير

مستقرّة، بسبب ترنّد القاصّ

نفسه بين أكثر من فعالية كتابية

(قصة، مسرح، دراسة، شعر)

وبين أكثر من فضاء جغرافي

رغبة في متابعة تحصيله

العلمي، فإنّها تمثّل علامة مميزة

في تجربة القصّ الكويتية، ليس

بسبب إلحاح منتجها على ظلال

الأشياء أكثر من إلحاحه على هذه

الأشياء نفسها فحسب، بل بسبب

بنائه لنصّ قصصي له معماريته

التي تكاد تكون خاصة به أيضا.

القصصية، حتى تبدو كما لو أنها مترجمة (4). تضم المجموعة سبعة نصوص: «المسافة والطريق»، و«الشارع الأصفر»، و«ألو؟ أبدأ!»، و«في الشمس» و«حديقة الأسماك»، و«فصول عمياء»، و«جنوح الحمام». والقاص يتابع، في معظم هذه النصوص، ما دأب عليه في مجموعتيه: «هدامة» 1974، و«المجموعة الثانية» 1976، من حفاوة واضحة بشاغلين رئيسيين: التباين الطبقي ومكانة المرأة ودورها في المجتمع الكويتي (5)، ويضيف إليهما شاغلا ثالثا، هو الغزو العراقي لوطنه الكويت. وإذا كانت قصص الخليفي عامّة «تحتاج إلى أكثر من قراءة، وأكثر من وقفةتمعن وتفكير» (6) لاكتشاف مقاصد الخطاب فيها، فإنّ الشواغل الثلاثة المشار إليها آنفاً لا تجهر بنفسها في هذه النصوص بسبب بثّها على شكل إشارات في تضاعيف النصّ. ففي القصّة الأولى، «المسافة والطريق»، التي تُعنى بهجاء «خطيئة» إرضاع المرأة لغير أبنائها وبناتها، الشائعة بسبب عوامل مختلفة في معظم المجتمعات العربية، يبدو الحامل الأساسي لهذا الهجاء هو ذلك التباين الاجتماعي الذي تتمّ الإيماء إليه من خلال قول الآخرين عندما عزم بطل القصّة، الذي كان «العرق هو الرائحة المصاحبة له» (19) بسبب كدحه، على الزواج ممّن أحبّ: «لم يكن كفؤا لها» (23). والحامل /

تحاول هذه الدراسة استجلاء شواغل القصّ وتقنياته في مجموعة الخليفي الأخيرة: «الشارع الأصفر» (2)، وهي تنطلق من الأطروحة النقدية القائلة إنّ «الحديث عن المحتوى في حدّ ذاته ليس حديثا عن الفنّ أبدأ» (3). وتجدر الإشارة، قبل البدء بفعالية الاستجلاء هذه، إلى أنّ الإهداء الذي صدرّ القاص مجموعته به، «إلى كلّ قلم استنطق كلمة حق في 2/8/1990... إلى كلّ متفوّق»، كما يفصح عن توجّهه إلى قطاعين إنسانيين، يُضمّر في داخله تلازماً بين صفتين: الحقّ، والتفوّق، وإلى أنّ هذا الإضمار أشبه ما يكون بفعالية استعارية يطمح القاص من خلالها إلى تبجيل الذين وقفوا إلى جانب الحقّ الكويتي في ذلك التاريخ، وإلى هجاء نقيضهم. كما تجدر الإشارة إلى أنّ مقدّمة إسماعيل فهد إسماعيل للمجموعة، الموسومة بـ «حُضرة الغائب»، لا تضيف كثيراً إلى ما كان «الروائي» قاله في كتابه: «القصّة العربية في الكويت، قراءة نقدية» 1980، وإلى أنّ هذه المقدّمة نفسها تتسم بغلبة الطابع الوصفي لتجربة القاص عليها، وإلى أنّ القارئ قلّما يخلص منها إلى فعاليات تفكيك وتركيب نقديين لهذه التجربة، وجلّ ما يمكن العثور عليه من نتائج فيها هو أنّ ثمة منحنى واقعيّاً نقدياً في مجموعتي الخليفي الأولى والثانية، وأنّ هذا المنحنى سرعان ما تلاشى ليُفسح المجال لظهور مؤثرات فرويدية ووجودية وعبثية، وأنّ ثمة قلّقاُ أسلوبيا تعانيه جملة الخليفي

بعد أن سقطت أقنعة الجار، لم تكن سوى وهم.

وتنفرد قصة «فصول عمياء»، أطول نصوص المجموعة وأكملها تمثيلاً لكتابة الخلفي القصصية، من بين هذه النصوص بانتمائها إلى ما يصطلح «ليون أيدل» عليه باسم: «القصة السيكلوجية»، فالقاص يستثمر فن القصة ليؤكد أطروحة في التحليل النفسي، إذ تتكشف رغبة أحمد المحمومة بإنجاب طفل ليسميه «وائل»، باسم صديق طفولته، الذي مات، عن إثم مضمّر لديه يفصح عن نفسه في خاتمة النص بقول أحمد نفسه في رسالته لمريم: «لقد مات وائل مقتولاً، وأنا قتلتُه. كنّا نركض، ونضحك معاً. فأردت أن أضحك ربّما أكثر، فوضعت قدمي بين قدميه، فسقط ومات» (94)، بعد أن كان قال لها في بداية علاقتهما: «لا أذكر إلا أنني وضعت كتفي بكتفه: وركضنا، فمات!» (73).

ويصوغ هذه الشواغل جميعها، بل موادها الحكائية على نحو أدق، وينهض بمهمة / مهمات بنائها جمالياً تقنيات قصص متعددة، يطغى حضورها في النص على حضور محكي هذا النص نفسه، حتى ليكاد هذا المحكي يتبدّد، ويتناثر بين تضاعيف وسائل القاص لبنائه على المستوى الفني. الجمالي. الأمر الذي يعلّل ما انتهى إليه إسماعيل فهد إسماعيل، وسواه من الذين تناولوا تجربة الخلفي القصصية، من أن «الغالبية من محترفي النقد

الشاغّل نفسه يتجلّى في قصة «الشارع الأصفر»، الذي يتقنّع هو الآخر بإيماءة السارد إلى انتماء بطلها إلى أصول طبقية مشابهة، أي إلى «أسرة فقيرة» (34)، والذي يبدو معوقاً أساسياً لعاطفة الحب التي أحسّ بها هذا البطل نحو الفتاة التي «اعتاد أن يراها في الطريق إلى المدرسة» (23).

وعلى نحو شديد المفارقة تعرّي قصة «ألو؟ أبداً!» بنى الوعي في المجتمعات المغلولة إلى أعراف وتقاليد اجتماعية معوّقة للإنساني في الإنسان، التي تجعل هذه العلاقات أسيرة أسلاك الهاتف وحدها، والتي تُرغم الحب، إذا ما حاول الخروج من مجال هذه الأسلاك، على النفوق في الهواء الطلق. وفعالية التعرية تلك تتبدّى في قصة «في الشمس» التي تهجو، هي الأخرى، إرغام الفتاة على الزواج بإرادة أبيها، والتي تتميز من النصوص الأخرى بجهرها بهذا الهجاء من أوّل جملة سردية فيها، أي في استهلال السارد: «نقلت إليها والدتها قرار ربّ الأسرة... ثم كان الانتقال إلى بيت الزوج» (55).

ويتجلّى الشاغّل الثالث، المعني بالغزو العراقي للكويت، في قصة «حديقة الأسماك» التي تستعير، ببراعة ظاهرة، تقنية الرسائل لتجسّد من خلالها عودة المقاتل إلى أمّه جثماناً «ملفوفاً بالعلم»، كما يتجلّى في القصة الأخيرة من المجموعة، «جنوح الحمام»، التي تنتهي إلى أن «الخارطة الكبرى»،

لواقع هذه الشخصية المثخنة بإحساسها، الخامل بتعبير السارد، بالغرابة عما حولها، أي بما يعني أنها تمارس العيش لا الحياة، إذ تُدفع، وهي في السابعة عشرة من عمرها، إلى بيت الزوجية، بإرادة أبيها وحده، وتقضي أيامها منبثة الصلة بمفردات عالمها الخارجي، ليس بسبب سفر زوجها فحسب، بل بسبب وطأة إحساسها ببرودة هذه المفردات التي كانت تحقق بها من كل جانب.

ولعل من أهم ما يميّز شخصيات القاص جميعاً هو انتهاء مجمل علاقات هذه الشخصيات، ولا سيما العاطفي منها، إلى الإخفاق، فالرجل، في قصة «المسافة والطريق»، لا يظفر بالفتاة التي أحبها، والفتاة، في قصة «الشارع الأصفر»، تفرق نفسها في فتها لتتبنى فجيعة الشاب الذي أحبته والذي خطفه الموت منها، وعلاقة الحب التي اشتعلت في نفس بطل القصة نفسها لتلك الفتاة لا تتجاوز كونها حلمًا تُنهضه زوجه منه ليجد نفسه محاصراً بالواقع، والعلاقة نفسها، في «ألو؟ أبداً»، التي تربط بين الشاب والفتاة عبر أسلاك الهاتف تنتهي إلى أن تُخرج الفتاة رأسها من نافذة سيارتها لتصرخ في وجه ذلك الشاب بشتائمها، وإلى أن يندفع هو بجسمه، من سيارته أيضاً، لـ «يعوي عليها بسبابه البذيء» (52)، وأحمد، في قصة «فصول عمياء»، ينتهي بالنسبة إلى مريم كما لو كان

والقراء الكويتيين (وسواهم) يشكون من صعوبة فهمهم لقصص الخلفي، إن لم يكن عدم فهمها بالمرّة (7)، كما يعزّز نتيجة د. سليمان الشطي النقدية القائلة إنّ الخلفي ينأى بنصّه ونفسه عن أصحاب القراءة السهلة، الذين ما إن يأتوا على آخر كلمة من نصّ ما له، حتى يسارعوا إلى السؤال: ماذا يريد أن يقول (8).

إنّ الخلفي، في هذه المجموعة، وفي سابقتها، يقدّم طرائق صوغه الجمالي لنصّه القصصي على مقاصد هذا النصّ ومغازيه، بمعنى أنّه يبدي ولعاً ظاهراً بكيفية / كيفيات بنائه للنصّ ليُجعل من الأخير ليس حكاية فحسب، بل حكاية وفنا بأن. ويمكن تبين أولى تجليات هذه السمة لديه في عناوين نصوصه، التي تتسم جميعها بطابعها الاستعاري أي بما يحثها صفة المفتاح التأويلي، أو الإحالة إلى محتوى النصّ، المميّز للعنوان عادة، والتي ترغب المتلقي على قراءة النصّ والتوغّل فيه، أكثر من مرّة، لتفكيك هذه الخبيصة الاستعارية ولاكتشاف دلائلها داخل النصّ نفسه. كما يمكن تبينها في اختزاله العلامات اللغوية لمعظم شخصيات عالمه القصصي إلى ضمائر أو صفات (البدن، الطويل، النحيف) فحسب، وفي عدم اعتباطية مثيلاتها فيما يخص الشخصيات الممنوحة لها، كما في اسم عائشة، في قصة «في الشمس»، الذي يبدو مطابقاً تماماً

معظم نصوصه، والذي يجعل الأخيرة أشبه ما تكون بمشروعات روائية تمّ اختزالها إلى جنس القصة القصيرة.

وبسبب حفاوة القاصّ بإنجاز نصّ يتّسق مبناه مع متنه، أو تتوازي فيه مقاصد النصّ مع خطابه، تتناسل في الثاني مفارقات سردية واضحة، غالباً ما تنكّئ إلى تقنية «الاسترجاع»، وغالباً ما تنتمي هذه الأخيرة إلى ما يصطلح «جينية» عليه باسم: «الاسترجاع الخارجي»، أي ما تظلّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأساسية في النصّ، وحقله الزمنيّ غير متضمن في حقلها الزمنيّ، أو ما يؤدي وظيفة واحدة هي تنوير القارئ وترميم الثغرات الحكائية في النصّ، كما في استدعاء بطل «المسافة والطريق» لحادث تعطلّ قارب صغير كان قد عاد فيه من إحدى الجزر، واستدعاء السارد، في قصة «الشارع الأصفر»، لمسوّغات انكفاء الفتاة على نفسها وفنّها بعد أن سلبها الموت الفتى الذي كانت تبادله حبّاً بحبّ.

وكما يبدو «الموت» واحداً من أهمّ محفّزات السرد في معظم نصوص المجموعة تبدو تقنية «الحلم» أبرز تقنيات القصّ في معظم هذه النصوص أيضاً، وغالباً ما يتوسّل القاصّ بهذه التقنية للكشف عن مؤرقات شخصياته وهواجسها، بل للغوص على دواخلها النفسية، إذ تتجلّى ذكرى حادث وفاة الأب، في قصة «المسافة والطريق»،

وهماً، أو لكأنّ ثمّة «عمى» كانت تعانيه. ولعلّ هذه السمة المميّزة للشخصيات هي ما يعلّل إلحاح القاصّ الظاهر على افتتاح معظم نصوصه وشخصياته الرئيسة في وضع الحركة، والانتهاه بها وهم في وضع العطالة. ففي «المسافة والطريق» يصدر القاصّ نصّه وبطله في طريقه إلى السوق «المكتظّ بالناس» وينتهي به وقد أغفى وحيداً في غرفته أو سيارته، كما يصدر «الشارع الأصفر» وبطله «وسط الزحام» وينتهي به وقد «سقط رأسه على ركبته، وأغفى بعمق» (43). وغالباً ما يتجلّى «الموت» بوصفه واحداً من أهمّ محفّزات السرد في معظم نصوص المجموعة، ففي «الشارع الأصفر» يموت الفتى الذي أحبته الفتاة وأحبّها وخطبها، وتموت «أم ياسين» في قصة «في الشمس»، ويعود الفتى، في قصة «حديقة الأسماك»، إلى أمّه جثماناً ملفوفاً بالعلم، ويفقد أحمد، في قصة «فصول عمياء»، صديق طفولته وائل بسبب موته.

وفعالية القصّ عند الخلفي أشبه ما تكون بسطح بحيرة ساكن، ما إن يلقى القاصّ حصاة فيها، حتى تنداح الدوائر حول مركز الحصاة التي تمثّل بؤرة القصّ، كما تمثّل الأحداث والشخصيات تلك الدوائر التي تتصافر فيما بينها لتشكّل هذه البؤرة. الأمر الذي يمكن تبينه من خلال ذلك الحضور اللافت للنظر لمنطق الحكاية داخل الحكاية في

سوءات الواقع العربي، بل عن سوءات نظام سياسي عربي بعينه، كان غزو العراق للكويت من أكثرها جلاء، وقسوة، وتعبيراً عن التضاد بين ما تصدره الأنظمة السياسية العربية عامة من شعارات وما تمارسه في الواقع:

«فجأة، ظهرت ثلاثة وجوه فأجسامها... بنية أحدهم متميزة، أما الآخران فتشبه قامته أحدهما الآخر مع اختلاف بالبدانة. ألقى الطويل أمراً، فجثا النحيف على شكل طاولة! أدخل البدين يده في فتحة قميصه، قسرها فغارت في داخله، إلى أن تمكّن من إخراج شيء كحبة الباذنجان، يقطر منها مرق أحمر، قدّمها لسيده. استحال بجسده كرسيّاً، جلس عليه الطويل يتناول وجبته. غسل يده ببقية المرق، مسحها علي ركبتيه، وتجشأ... هذه أوامر السادة. تجشأ. حذا وجبتيكما الآن. قطع كل منهما جزءاً من قميصه وأخذ يغمسها برذاذ التجشؤ... أمسك الطويل بسبابته وسحبها، فخرج منها سوط ذو لسانين سلّكين. ضرب البدين على أمّ رأسه، فانشطر بدينين من نفس الهيئة والأصل، يعويان. ثنى بضربة على الرأس فأصبحا أربعة.. عندما التفت جهة النحيف ساطه على يديه عدة مرّات... نبئت على الذراعين أيا... تتناهى أطرافها بأفواه كالجرذان...» (97-98).

وتقنيات القصّ في النصوص جميعها لا تخفي صلة الخليفة

بالنسبة إلى بطلها «على شاكلة حلم مرعب، صور له الحادث، فصعقت فيه الطفولة، ليفيق وسطه من جديد» (21)، وتوقظ المرأة، في قصة «الشارع الأصفر»، زوجها من حلم بدا كما لو أنّه كان يهذي فيه: «غلبتني زوجي، هزتني، نادتني، استيقظت، ولما قلت لها: ما بك؟ قالت لي: أنت!!» (43). وتتبدّى هذه التقنية على نحو بارز، ودالّ على استثمار القاصّ لها بكفاءة واضحة، في قصة «حديقة الأسماك» التي يتمّ تقديم الألبمّ من المحكي فيها عبرها ومن خلالها، إذ يكتب يوسف لأُمّه في إحدى رسائله لها قائلاً: «أحسست فيما يحسّ النائم» (64)، كما يكتب في رسالة ثانية: «أبصرت فيما يبصر النائم أنني في حديقة ملأى بالزهور...» (66)، وفي رسالة ثالثة: «والدتي الحنون، حلمت البارحة حلماً جميلاً...» (67)...

ولئن كانت هذه التقنية تضرمر في داخلها مفارقة الحلم للواقع، وامتلاء الأوّل بما هو «ميتاً واقعي»، فإنّ هذا الأخير الذي يتّصل اتصالاً وثيقاً بمفهوم «العجائبي» يبدو حاضراً في معظم نصوص المجموعة. وتُعدّ قصة «جنوح الحمام» الممتلئة بالرموز (العقرب، والخارطة الكبرى، والطويل، والبدين...) التي يمكن تفكيكها والإحالة إلى مرجعيّاتها الواقعية بقليل من العناء، تُعدّ من أبرز هذه النصوص تجسيدا لذلك المفهوم الذي يتوسّل به القاصّ للكشف عن

بخطابات الأقوال بين الشخصيات أيضاً. ولعلّ من أهم ما يميّز هذه الخطابات، ليس في «فصول عمياء» وحدها بل في معظم النصوص، انزياحها عن المؤلف والمتواتر، حتى تبدو، في كثير من هذه النصوص، خطابات ذهنية أكثر منها واقعية، كما في هذا الجزء من القصة التي تحمل المجموعة عنوانها: «من يسمع صوتك يدهشه، فجأة، طعم الملح، أغرقت... في الصحو خليج عرضني أبدا للموت... هل تسكن هذه الأحياء... هل تسكن فيها الريح.... أحببت الأيام جميعاً، غابات الظل... بين الشمس وبين الظل، يمتدّ النخل سحابة إحساس أخضر في صدر الأفاق...» (41).

وحفاوة القاصّ بإنجاز نصّ له معماريته الخاصة لا تعبّر عن نفسها من خلال هذه السمات وحدها، بل من خلال ما يبدو تنوعاً في ضمائر الخطاب القصصي أيضاً، فالخليفة ما إن يجد نفسه ونصّه في مواجهة ضمير خطاب مهيم، حتى يبدي أكثر من محاولة لتحرير فعالية السرد منه، ولابتكار البدائل المناسبة له، كما في قصة «الشارع الأصفر» التي يستهلّ القاصّ محكيها بضمير الغائب، ثمّ يغادره إلى ضمير المتكلّم، ثمّ يعود إلى الأوّل، ومنه إلى الثاني، فالأوّل... ف....، وعلى نحو يمكن الانتهاء منه، ومعه، إلى امتلاء هذه الانتقالات بحمولات رمزية دالة، من أهمّها

بالفنّ المسرحي، بل بتقنيات الكتابة المسرحية على نحو أدقّ، التي تتجلّى داخل هذه النصوص بوصفها بدائل لتقنية السرد بأنماطه المتعدّدة ومظاهره المختلفة، وإلى حدّ تبدو فعاليات القصّ معه وهي في حال ترأسل دائمة مع تلك التقنيات، التي يستثمرها القاصّ بكفاءة واضحة للتمهيد لخطابات الأفعال / الأحداث، والتي تتجلّى في الأغلب الأعمّ منها، كما لو أنّها خلفية لهذه الخطابات، أو استعار بنائية يتّمسك خلالها «مشهدة» السرد، و«مسرحته»، وعلى نحو دال على فعاليات التقارض التي يمكن أن تنشأ بين أكثر من جنس أدبي. ويمكن أن أمثّل لذلك بالمقبوس التالي، من قصة «جنوح الحمام»، الذي يمكن عدّه سرديّة مؤسّسة لطقس العجائبي في النصّ: «رؤية زرقاء أسفل المكان وجوانبه تختلط عليها درجات التربة، بني. أحمر. داكن. فاقع، وشيء يتولّد وأشياء تتمازج. ولا سماء. المكان كال فراغ الباطني لكرة تسبح في فلكها» (97). وتعدّ قصة «فصول عمياء» أكثر نصوص المجموعة تمثيلاً لفعاليات التقارض التي ينتجها نصّ الخليفة القصصي بين تقنيات الكتابة السردية وتقنيات الكتابة المسرحية، ولا تتحدّد هذه الفعاليات في تقسيم القاصّ محكي نصّه إلى فصول (الأوّل، الثاني، فصل الأضغاث، الفصل الرابع) فحسب، بل تتجاوزها إلى امتلاء هذا النصّ

• هوامش وإحالات:

(1) مواليد: الكويت 1946. قاص، وباحث، وشاعر. له ثلاث مجموعات قصصية، ومجموعة شعرية، ودراسة عن مسرح صقر الرشود، وأخرى عن أحمد العدوانى بالاشتراك مع د. سليمان الشطي. للتوسع، انظر: صالح، ليلى محمد، «أدباء وأدبيات الكويت، أعضاء الرابطة 1964-1996». ط 1. رابطة الأدباء في الكويت، الكويت 1996. ص (193) وما بعد.

(2) الخليفى، سليمان. «الشارع الأصفر». ط 1. مطابع دار السياسة، الكويت 1997.

(3) مارتن، والاس. «نظريات السرد الحديثة». ص (16).
(4) انظر: ص (9) من المجموعة.

(5) انظر: إسماعيل، إسماعيل. فهد. «القصة العربية في الكويت، قراءة نقدية». ط 1. دار العودة، بيروت 1980. ص (126).

(6) المرجع السابق. ص (127).
(7) المرجع السابق. ص (127).
(8) انظر: الشطي، د. سليمان. «مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت». ط 1. دار العروبة، الكويت 1993. ص (54).

(9) سلدن، رمان. «النظرية الأدبية المعاصرة». ترجمة: جابر عصفور. ط 1. دار الفكر، القاهرة 1991. ص (25).

تعبير الأول عما هو خارجي في حياة الشخصية، وتعبير الثاني عما هو داخلي/ نفسي.

ولئن كان الأدب استخدماً خاصاً للغة «يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية» (9)، فإن من أبرز ما يسم هذه اللغة في نصوص «الشارع الأصفر» هو امتلاؤها بالاستعارات والكنايات والمجازات التي ترغم القارئ أحياناً، على اللهاث وراء دلالاتها، وتنأى به عن شواغل النص ومقاصد خطابه، وإلى حد يبدو معه الكثير من المقاطع السردية في هذه النصوص أشبه ما يكون بقصائد نثرية لكل منها إيقاعه الداخلي الخاص. ولعلّ المقبوس التالي من القصة المشار إليها أنفاً من أكثر النماذج جهرًا بهذه السمة: «فالأخر: نصل، أو فح، ريح قد تعصف للأبد، وحرائق منفي، أمواج، ونبات وحوش، أفتان... ترصد غايتها، تزهر وتميس وترتقب» (39).

وبعد، فما تقدم ليس كل ما يميز تجربة القص لدى سليمان الخليفى، التي تثير، بحق، شهية النقد لاختبار معارفه وإمكاناته وأدواته ورصيده النظري، لاسيما في حقل السرديات، والتي تؤكد أن ثمة، في ذلك الجزء من الجغرافية العربية، الخليج عامة، والكويت خاصة، نتاجاً إبداعياً جديراً بالقراءة كما هو جدير بالتفكيك والتركيب النقديين.

درامية الإثبات والمحو في ديوان قصيدة النثر

«الرَّغَام»

الدكتور محمد حسن عبد الله يستدعي ديوان الشاعر الدكتور

علاء عبد الهادي من ذاكرة التراث العربي أربعة مشاهد، تخيلنا في زمن الحداثة، أو يخيلنا بعضها في أعراف ما بين التواشج والتأبي، ولعل هذا الديوان الجديد، بعنوان «الرَّغَام» يقدم صيغة استظهار روح التراث الشعري، والتواشج معه، والانطلاق بمنجزاته الفنية والروحية إلى المدى، في نسق عصري موغل في الحداثة، موغل في استثارة جهد القراءة إلى حد بعيد.

هذه المشاهد الأربعة يحضر أولها في مدرسة شعر الصنعة، الذي وصفوه قديماً بأنه الحولي المحك، أي أنه الشعر الذي لا يرضى بفيض الموهبة، وتلقائية الإيقاع، وعفو المعاني، لا ينظر إلى الشعر على أنه

التي تمنحه الفردة، والخصوصية؛ بحيث ينمحي ومض الخيار من الشعراء، ومن الدواوين، فتستقبل قوى الشاعر المفكرة فضاء الكتابة، وبياض الكتاب، لتضع علامتها/ رؤيتها، قلقها ويقينا، مبدولا بالكلمات، مصونا بأسرار البناء، حتى لا يصل إلى أسرارهِ إلا من يحمل تعويذة الصبر والمجاهدة.

غير أن فردة ديوان «الرغام» لا تتأسس بادعاء إمكان الوجود من العدم، ولا ترمي بمراسي السكون المعنوي في فضاء المطلق، بقدر ما تنادي وقائع الماضي والحاضر، لتلقي مسؤولية التبصر والتأويل على المتلقي، دون أن تنتقص وعيه بأن ترسل اللائمة: «وأنت، لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟»! فقد سجل علاء عبد الهادي اسم النفري، صاحب المواقف، وفريد الدين العطار، صاحب منطق الطير، وابن أدهم، ويعنى إبراهيم بن أدهم، رواد التصوف الإسلامي، الزهاد، المجاهدين في القرن الثاني الهجري. بل إن شاعرنا يتمادى في اتجاه إلغاء الزمن، في تجربته هذه الفلسفية، بأن يحدد في أثناء قصيدته هذه زمنا آخر، يختلف في سياقه، ويناقض في ظاهر ما يعنيه، ذلك الزمن، ذلك المعنى المستخلق من ذكر أقطاب التصوف: النفري، والعطار، وابن أدهم، حيث ينص على ثلاثة تواريخ محددة، هي لحظات اختيار حادة، وراسخة في الضمير المصري خاصة، هو يذكر هذه التواريخ في صيغتها الرقمية، ويختلف تمييز

ينطلق بقوى الفطرة، كما ينطلق ماء النبع، ويأبى إلا أن يخضع هذا النبع لتقنيات من إعادة التصفية، وضبط التدفق، وتلوين المسافات بما يؤدي إلى توجيه التلقي إلى غابة خطط لها قبل أن يخط الشاعر كلمته الأولى. أما المشهد الثاني فليس ببعيد عن سابقه، بل لعله مترتب عليه وثمره له، وهو مشهد متداول بمعناه في الدراسات النقدية، وإن يكن المرزباني في كتاب «الموشح» ذكر صيغة تختلف بعض الشيء. إذ قال رجل لأبي تمام: لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟! وهنا يأتي المشهد الثالث الذي لن يكون بمعزل عن سابقه، وقد بدأ برسم هذا المشهد في شعرنا العربي الحديث الشاعر صلاح عبدالصبور، حين ناظر بين تجربة القصيدة، والتجربة الصوفية، وذلك في كتابه «حياتي في الشعر»، وقد جسد هذا في قصيدة «أغنية ولاء»، ثم طبقه ابتداء في: مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، ثم في: مذكرات الصوفي بشر الحافي!!

وأخيرا تأتي قصيدة الفيلسوف الطبيب ابن سينا، في النفس، لتضع أساسا موافقا/ مغايرا، لهذا الديوان القصيدة الذي نحن على أبواب عالمه الأسطوري المتواشج مع الحاضر الماثل.

لا نظن أننا سنكون بحاجة إلى مزيد من المقدمات ليسمح لنا ديوان «الرغام» لشاعرنا الدكتور علاء عبد الهادي بتأمل بعض جمالياته،

يخفي سر الأصل البعيد، حتى يقول:
هي طبق الفخار الذي أشعل هويته
وأخفى سر التراب.

والمقصود بـ«هي»: النفس. وهذا
ما يعنيه العنوان الشارح الذي
وضعه الشاعر تحت العنوان
الشامل، وهو: «أوراد عاهرة
تصطفييني»، إن هذا العنوان الشارح
مبني على تناقضين، فالأوراد
مصطلح صوفي، لأن الورد صلوات
وأدعية وذكر وقيام في الليل
خاصته، والاصطفاء إثارة لفضيلة
في المصطفى، وبهذا يتحقق التناغم
بين الورد والاصطفاء، غير أن
اعتراض العاهرة، بأن تكون خبرا
للأوراد في المعنى، وإن تكن مضافا
في الإعراب، وبأن تكون موصوفا
هو شرط لوجود الصفة، يفتح باب
التأويل، فلا تكون الأوراد بمنأى عن
ثوابت الوجود وقوانينه، تلك التي
وجدت النفس في محاولة إدراكها
لماهيتها، ومحاولة استكمال كينونتها
مقيدة بها، مشدودة إليها، لأن مادة
هذه النفس راجعة إلى هذا الوجود،
بما فيه من ثوابت وقوانين، والشاعر
علاء عبدالهادي لا يخترع قولا
جديدا في هذا المكان، أو هذا
الموضوع، وإنما يفسره، ويختبر
مصادقيته من منظور وجودي
فلسفي، ومنظور فني معرفي، ففي
مستهل أربع فقرات متعاقبة يشير
إلى العناصر الأربعة، التي قال
الفلاسفة القدماء إن النفس مزيج أو
تركيب منها، فيقول في مستهل
«التكوين»:

للهواء قبرة من شهيق.

العدد مع كل رقم: فمن ست
وخمسين مرة - إلى سبعة وستين
رجلا، إلى ثلاث وسبعين سنة!! كما
نعرف فإن هذه الأرقام: ست
وخمسون، وسبع وستون، وثلاث
وسبعون، تنتهي في الذاكرة العربية،
والمصرية خاصة، إلى معارك انصهر
فيها قلب مصر بتجربة الوجود،
وتحدي الإرادة، والبحث عن العبرة.
إن هذا المؤشر الزمني سيحدد
ضفاف التجربة في الديوان، أو
غايتها، وهي إضافة مهمة في ديوان
يغلف معاناة النفس الإنسانية وهي
تحاول أن تنتزع وجودها، وأن
تشكل عالمها، وأن تدفع ثمن الوجود
في ذاته، وثمر التجريب من حيث هو
السبيل الوحيد للاستمرار، تدفعه
من براءتها، ومزاعم طهارتها،
لتستبين خداع الحواس، وتدخل
الأضداد، بعبارة أخرى: لتكتشف
درامية الوجود، ودرامية العناصر
المكونة لهذا الوجود.

سنكون بحاجة إلى أن نطوف
حول تخوم هذا الديوان - مرة أخرى -
قبل أن نحاول اقتحام خلوته
الصوفية / الوجودية، الفريدة.
العنوان الشامل للديوان: الرغام،
وهو الثرى، أو التراب، ولكن
التفصيل المعجمي سيضيف فائدة،
فالرغام التراب اللين. والرغام: الرمل
مختلطا بالتراب. وعند الأصمعي:
الرغام من الرمل ليس الذي يسيل
من اليد!! وإذا ففي تسمية الديوان،
التي آثرها الدكتور علاء عبدالهادي
ما يرمز إلى بدء الإنسان بالتراب
اللين، وإلى معنى التحول الذي قد

ويقول في مستهل «التمكين» :
للماء قبرة من بخار.
ويقول في مستهل «الصلة» :
للنهار قبرة من دخان.
ويقول في مستهل «الصحبة» :
للمرمل قبرة من هباء.

فالهواء، والماء، والنار، والتراب،
هي العناصر الأربعة، التي توحدت -
على مقادير - فكانت نفوس البشر،
وهنا يفرض تساؤل نفسه : لماذا
القبرة؟ والجواب يذهب بنا في
اتجاهين : فالنفس ليست الهواء بذاته،
وليست الماء، أو النار، أو التراب،
وإنما هي كل هذا مجتمعا كالصدي
أو الأثر، ومن هنا اكتسبت الاستعارة
دقتها : الهواء قبرة من شهيقي، والماء
قبرة من بخار، والنار قبرة من
دخان، والرمل قبرة من هباء. فهنا
يتخلل طابع المادة وثقلها ليتجلى
الصدي، ويكتسب قدرا من الرهافة
واللطافة يقارب التجريد دون أن
يكون تجريدا ذهنيا، أما الاتجاه
الآخر فإنه يمضي عن التراث
الفلسفي الخاص، إلى التراث
الشعبي العام، حاضرا في الأمثال
المحكية عن القدماء. وهنا يساعدنا
الميداني في «مجمع الأمثال»، بذكر
مثل وحيد، عن القبرة، أو القنبرة،
كما في بعض الصيغ. وهذا المثل هو :
«خلا لك الجو قبيضي واصفري»
وهذا المثل شطر بيت من ثلاثة أبيات
للشاعر الجاهلي الذي قتل شابا في
العشرين : طرفة بن العبد، ومن المهم
أن نذكر مناسبة هذه الأبيات الثلاثة :
فقد ذكر الميداني أن طرفة كان صبيبا
يسافر مع قومه، وأنه حاول اصطيد

عدد من القنابر بالفخ، فلم يظفر
بقبرة واحدة، حتى إذا رفع فخه
ومضى رأى القبرات يلقطن ما نثر
لهن من حب، فقال :

يا لك من قبرة بمعمر
خلا لك الجو قبيضي، واصفري
وانقري ما شئت أن تنقري
قد رحل الصياد عنك، فابشري
ورفع الفخ فماذا تحذري
لا بد من صيدك يوما، فاصبري

لعله لولا الخطأ النحوي في البيت
الأخير (فماذا تحذري، وصوابها :
تحذرين؟) ما احتفظت الذاكرة
الشعرية بهذه القطعة ساذجة المعنى،
غير أن قراءة الشاعر لها وجدت في
القبرة رمزا، لقد تنبّهت إلى وجود
الفخ، فاستطاعت أن تستمد خبرة
محدودة، فتجنبت الهلاك وفازت
بالحب، غير أن هذا الفوز ليس إلا
مرحلة، لأن قانون الطبيعة يؤكد أنها
لا بد أن تصاد، بالفخ أو بغير الفخ،
فالهلاك يترصدها حيناً بعد حين،
ومع هذا ليس لها إلا أن تمارس
أسباب وجودها، وهذا المعنى ليس
بعيدا عن رؤية الشاعر علاء
عبدالهادي، الذي وضع عبارة
ختامية ليست من القصيدة، وإن تكن
من الكتاب تقول : كل موجود هنا
يستحق الهلاك!! وهذه العبارة في
سياق القصيدة تعني تحقيق
الارتباط بين الوجود والعدم، فكل
كون إلى الفساد، وكل مولود إلى
موت.

لا تملك القراءة النقدية لديوان

«الرغام» أن تغفل أو تتغافل عن خصوصية واضحة في أسلوب إخراج الديوان، وطباعته، مما لا يقبل الاحتمال بأنه من صنع آخر غير الشاعر نفسه، خاصة أن دواوينه السابقة - ونذكر هنا ديوان سيرة الماء - تميزت بهذا النمط الفريد من الإخراج الفني الذي يوجه الطباعة. وقبل أن نتبين - بشيء من التفصيل - تضاريس هذه الخصوصية في ديوان «الرغام» ومدى توجيهها، أو إرباكها للقراءة، نعرف أن الديوان في جملته يعد قصيدة واحدة، ذات مراحل، أو أقسام، تتعاقب في تصاعد حيوي درامي، يشاكل التجربة الإنسانية التي تبدأ بالاقتراب، فالتعرف، ثم الاختيار، فالمخالطة.. وأخيرا: ترقب النتائج، أو رصد النتائج. هذا تطور طبيعي عضوي فطن إليه أرسطو منذ قسم الحكاية في المسرحية، مشترطا أن يمسك أطرافها وينظم أجزاءها منطق الحياة الذي سماه قانون المحاكاة، وهكذا فإن رحلة النفس في اتجاه التكوين، تبدأ بالمرحلة الأولى: «التعرف» التي يشرحها الشاعر بأنها: جدل العناصر، وربما كان الوصف بالإرهاص أقرب إلى مطابقة المرمى الفلسفي لهذا الموقع / المطلع من المطولة. أما القسم الثاني بعد التعرف فهو بعنوان: «المرادة»، التي يشرحها الشاعر بأنها: جدل التساؤل. ثم تفضي المرادة إلى القسم الثالث بعنوان: «المزولة» التي يشرحها الشاعر بأنها: جدل اللحم!! وأخيرا يصل جدل اللحم في المزولة

إلى «المعاشرة» التي لا يشرحها الشاعر بأنها جدل الحكايات، وإنما يستخدم أداة العطف والربط ليكون عنوان هذا القسم: «المعاشرة وجدل الحكايات».

إن الحركة الصاعدة لتحقيق الوجود تؤكد أن «الجدل» طريقها الذي لا طريق غيره. ومفهوم أن الجدل لا يكون إلا بين عنصرين أو قوتين بينهما تعارض، ودأب كل واحد من هذين يسعى إلى إفناء الآخر وابتلاعه، ولما كان الوجود - بما هو وجود - محال أن يستحيل إلى فناء مطلق، فليس أمامه من طريق إلا أن يتسرب، يعاد تشكيله، يعدل في طبيعته أو وجهته، ليستأنف وجوده المهدد بالإفناء، منصاعا لشروط هذا الوجود المستأنف، أو متكيفا معها، ولو إلى حين. وهكذا حدد الشاعر طرفي الجدل في قصيدته الدرامية ذات المراحل: الطرف الأول هو الحياة، الدنيا، الأرض، التي منحت النفس عناصرها، وأرادتها أن تكون صورة مصغرة منها، بكل طبائعها، بحيث لا تكاد تفلت من تأثيرها، أو تبتدع شيئا ليس من طبيعتها. أما الطرف الآخر في هذا الصراع فهو النفس ذاتها، أو الذات نفسها، ليس من فرق. وهذه الذات وجودية، أو لنقل إن وراءها شارعا وجوديا يرى ما يراه شيخ الوجوديين من أن الوجود يسبق الماهية، وأن الإنسان مشروع يكتمل بأن يعرف، وأن يراود، وأن يزاوِل، وأن يعاشر، وأن يتمكن من استخلاص المعنى لنفسه، واتخاذ موقف بنفسه، فبهذا وحده

(وربما المتشائمة) للشاعر، الذي لم يجد في فناء الفرد بارقة خلود النوع.

كما أشرنا قبل، يؤدي النسق الطباعي للديوان / القصيدة إلى توجيه التلقي، بل يبلغ أن يكون صانعا للمعنى الإطار، والمعنى الجزئي، والمعنى الدافع كذلك، فصفحات الديوان لا تحمل أرقاماً، وإنما تتعاقب أوراقه وتأخذ مواقعها بقوة تراتب المعنى، وحيث تتضام الأوراق بين دفتين (أو غلافين) فإن خطر انقراط / انفلات المعنى محتمل، ولكن ما العمل إذا تناثرت الأوراق لسبب أو لآخر؟ من المؤكد أن هذا الاحتمال لا يغيب عن إدراك الشاعر، وأنه يعرف كيف يواجهه لو أنه كان يشغل مساحة من تفكيره، أما وقد ترك مكان رقم الصفحة غفلاً دون ترقيم فإن هذا لابد يعني عنده أمراً يخص المعنى الإطار في القصيدة المطولة، فليس من المحتم أن تبقى كل ورقة في مكانها كما أريد لها، أو أراد هو - الشاعر - لها، فهذه القصيدة عن النفس في بناء مداركها، وخوض تجربة وجودها، وهذا الخوض محكوم بالقانون أحياناً، ومحكوم بالمصادفة، والعبث، والاحتمال أحياناً أخرى، ومن ثم لا يجد ضميراً يؤدي إلى فساد المعنى الكلي فيما لو أن ورقة زالمت موقعها الأول، وأخذت - لسبب معروف أو مجهول - موقعاً يختلف - ها هنا نجد فلسفة الديمومة، أو زمن الديمومة كما أراده برجسون، وفيه يتعاقب الماقبل والمبعد في حضور ماثل، وهنا

يقارب الاكتمال، أما الكمال فأمر لم تفكر فيه الوجودية، وتركته للمتصوفة، الذين يرونه - من وجهة كونية - في الاتحاد بالمطلق !!

إن العاهرة المخادعة، التي تلقي في روع كل من يصادفها أنه رجلها، وأنها كأنما كانت تبحث عنه، ولم تعرف أحداً سواه.. هذه الخدعة لا ترمي إلى إرضائه، وإنما إلى إخضاعه، ولا تفكر في إشباعه وإنما في امتصاصه، أما الشاعر في القصيدة، الذي يستجمع خلاصة التجربة للنوع البشري كله، ويحمل شارة الزهد، والقدرة على التجاوز، وطرح الأسئلة وتحمل مشقات البحث عن جوابها، والقادر على الرؤية الكلية التي ترى بيقين ماذا كان، وتحسد بثقة ماذا سيكون، فتجتمع في إهاب واحد خلاصة إبراهيم بن درهم، وفريد الدين العطار، والنفري، فإنه هذا الشاعر العليم بأسرار التكوين، ومزالق الاكتشاف، وعثرات الممارسة، يضع اللافتات الإرشادية على جانبي الطريق، طريق النفس بين البداية والمنتهى، يحاول أن يحرك في أعماقها وعيا مكنوناً، تخدعه شهادات الحواس، وينبه في تلك الأعماق تطلعا معطلا تفتنه ملذات عارضة !! ولكن أنى لها أن يسخو طبعها بغير ما يصطرّح في تكوينها من مواد دنيوية، تستجيب بالحنين القديم إلى لغة الغواية، من ثم يكون «الرغام» الذي تخضع له فتعود إليه معلنة انطفاء الأشواق مع انتهاء الأنفاس، مؤكدة النظرة الآسية

حين يتفق الوزن والقافية على إمكان الاحتمالين. أما الدكتور علاء عبدالهادي الذي يؤثر قصيدة النثر في اقتناعه تعلمه ثقافته العروضية والموسيقية الواضحة، فإنه أخذ من تراث الشفاهية العربية هذا الحرص على استقلال الوحدة المعنوية (في شكل صفحة) ليوازن أمرا آخر نذكره حالا، وهو التعويل على القراءة وليس على السماع فيما يبدع من شعره، ففي هذه القصائد تختلف طرق رسم الحروف، كما تختلف طرق توزيع الكلام على الصفحة، بهدف تخليق نوع من الدرامية، وتحفيز إيجابية التلقي، بحيث يسهم القارئ في إنتاج الدلالة، وتكوين الحالة، وإغناء قاموس الصور بما ربما يستعصي على التصوير بالكلمات. والخلاصة هنا أن قصائد هذا الشاعر لم تكتب للمحافل، وليس سبيلها القادر على الوفاء بحقها حاسة السمع، ولو أنها أبلغت سماعا فإنها تفقد أبهى ما تحمل من فريدة التشكيل وندرة البناء، وبكارة المعنى. أما احتمال التداخل أو الاضطراب فإنه بعيد نسبيا، برغم غياب الترقيم. كما بينا. بل لعله لا يحدث عند من يملك ثقافة صوفية على قدر من الاطمئنان والثقة؛ لأن الشاعر وضع عناوين هذه الصفحات المتابعة مستمدة من قاموس المصطلحات الصوفية، وهي عند صاحب العلم بها. لا تضطرب ولا تنفرد، لأنها تعبر عن حالات من المجاهدة النفسية والترقي في الأحوال، تتدرج فوق تراتب محدد،

تصطبب النسبية والاحتمالية، وهنا تتجلى النظرية الذرية في النفس، وهي تنافس نظرية العناصر قدما وإثارة، بل لعلها تجد ما يساندها من أسس الكشف الحديثة لطبيعة المادة وقبول الانقسام، أكثر مما تجده نظرية الأخلاط التي قامت على قياس غير متكافئ الطرفين. وقد ساعد الشاعر على تأكيد استقلال الخلية / الحركة / الصفحة في القصيدة، بأن حافظ، وبإيقاع ثابت مستمر، على أن تكون صفحة متضمنة معنى جزئيا قائما بذاته، وكأنه يعيد، أو يستمد أصلا من أصول الشعر القديم، إذ كان الشاعر يحرص على استقلال كل بيت في القصيدة بمعناه، فلا يتوقف فهمه على بيت يسبقه أو يلحقه، ولم يكن هذا يعني أن تتحول القصيدة إلى بيت، أو أن تختزل في بيت واحد، فهذا البيت - على استقلاله - ينمي حركة ما قبله، ويهيئ لطلب ما بعده، وهكذا صفحات ديوان «الرغام»، ولقد أشار القدماء - عبر استقلال البيت بمعناه - إلى أمرين: إن هذا إحدى ثمرات سطوة الطابع الشفاهي على الثقافة العربية؛ لأن استقلال البيت ييسر حفظه، كما ييسر الاستشهاد به في الحالات والمواقف المختلفة. وأيضا فإن استقلال البيت أدى إلى اضطراب الرواة في ترتيب أبيات القصيدة الواحدة، بل ربما تمادى التداخل فهاجر البيت من القصيدة إلى قصيدة أخرى، ومن شاعر إلى شاعر غيره، دون أن تحسم مكوناته الفنية مكان انتسابه،

التي بتناقضها مع النفس تصنع دراما التكوين، فالرغام تراب هو الجسد، والنفس (إذا رادفت الروح) هي طاقة، فكما أن «الدنيا» هي تلك العاهرة الغاوية، فكذلك الجسد (الرغام) له غوايته، ولكن جهاد النفس بين منازل الصعود والتجلي تحاول أن تقاوم غواية الدنيا/ الجسد. وفي مراحل الصعود الجدلية المشار إليها:

1 - التعرف: جدل العناصر.

2 - المراودة: جدل التساؤل.

3 - المزاولة: جدل اللحم.

4 - المعاشرة: وجدل الحكايات.

يسيطر التكوين القدري على المرحلة الأولى، فالعناصر الأربعة في علاقتها الجدلية تنتج نفسا ذات سمت خاص بها، ومن ثم تبدأ رحلة تعرف ما تمتحن به النفس بعد معرفة النفس ذاتها، وفي المرحلة الثانية، تبدأ المزاولة، أو غواية طرح الأسئلة، وطموح التطلع، والرغبة في أن «تعرف»، وهو السبب الذي ذكرته الأساطير تعليلا لغضب الآلهة على البشر ومن ثم وسمهم بالنقص والعجز عن بلوغ المطلق من التوق إليه، والسعي نحوه، والحلم به، ولكن مغويات الدنيا ومعوقات الجسد تحول دون التمام، وهذا جهد النزوع الصوفي نحو التخلي، والتخلي، والسعي إلى المثول، والاتحاد. ولعل هذا التصور لعلاقة عنصري التكوين هو الذي أعطى الغلبة للمادة (الدنيا/ الجسد) إذ كانت المزاودة - وهي الخطوة الأولى - تساؤلات مجردة، وهي أصداء ما

أو أقرب ما يكون إلى الترتيب، وهذه العناوين الفرعية، محكومة بالعناوين الأربعة المشار إليها سابقا، وقد أُنْمن كل منها احتمال التعدي، أو التداخل، حتى لو انفرط عقدها فإنه بالجهد التأملي اليسير يستطيع كل عنوان أن يعود إلى موقعه الصحيح في السياق، معتمدا على تراتب الحالات / المقامات / المعاني الجزئية وهنا لا يفوتنا أن نذكر أن عنوان كل حركة يأخذ مكانه آخر الصفحة - وليس في صدرها كما جرى عرف الكتابة، هذا الأمر الذي ابتكرته مخيلة التصميم لشكل الديوان يوحد بين الغاية والوسيلة، فإذا صح ما نقوله عن تقريب المعنى، وهو أن النفس تصارع طبائع الكون والحياة تتمرد على موروثها، وأن الوجود سابق على الماهية، وإذا صح ما نعرفه من أن المعرفة ذات الأثر الفاعل في النفس هي تلك التي لا تصل إليها عن طريق التلقين والتوجيه، بل عن طريق التجريب والعمل، إذا صح هذا كله، فإن من الصواب أن يوضع عنوان الحركة في نهايتها.. بعد معاينتها، ومعاناتها.. بحيث يكون مستخلصا من ممارسة وتلبس فعلي، وليس مفروضا سلفا، مفرغا من المعنى، مفروضا كقيمة مطلقة، تبحت لها عن برهان قد تأخر وروده!! فهذه عناوين مقامات وأحوال لا تكتسب حق الوجود بغير المعايينة.

على أن «الرغام» - وهو العنوان الشامل إعلان عن المادة الأولى المعادلة أو المقابلة للنفس، وهي المادة

تعلمه، غير ما تراه، والرؤية اقتراب
يتجاوز العلم بالشيء، والحق
برهان، يتجاوز الرؤية إلى الاختيار
والمخالطة. ثم يأتي عنوان الحركة
الأولى في المرحلة الرابعة (المعاشرة)
بعنوان: «الرباط» وهو ينطوي على
تناقض حاد، إذ يحمل معنى الثبات
والتأهب للقتال، والتحفز، ويأتي
بمعنى شل الحركة وتقييد الإرادة.

وستحمل هذه الحركة الأولى
أمشاجا من المحورين المتقاطعين:

تصاخب حيرتي.. مثلما تصامت خيالي

ووصيفة الريح تسبقني

فهل أحب الأفاعي

لأن الأرض مفعاة؟

أأحتلب من النور مستنقعا..

للظلال

لأن الشجرة عيدانة؟

وأنا - منذ سبع - آلاف امرأة؛

لم أقم..

ولم يلتفع في علبة الكون.. دقيقي!!!

وقبل أن نغطي مساحة للتأويل

كما يرجح السياق، نشير إلى ملمح

خاص بالإخراج الفني لا يسفر عن

سره في توجيه المعنى إلا بالتدقيق

الشديد. ففي كل حركة / مقطع /

وثبة من وثبات مراحل القصيدة

الأربع، وحيث يقبع عنوانها في آخر

الصفحة، ضع هذا العنوان بين

مثلثين صغيرين، وفي أثناء الأسطر

الشعرية المكونة لهذه الحركة يختار

الشاعر كلمة بعينها يضع فوقها

مثلثا صغيرا. إن هذه الكلمة لا تأخذ

شارتها المميزة اعتباطا، إنها الكلمة

المفتاح للعنوان المستقر في قاع

الحركة يرتج بابها ويجمع أطرافها:

قبل التعرف، حين كانت النفس في
موقعها السامي، على حين جاءت
الخطوة الثانية، تحمل عنوان:
«المزاولة»، وتشرح بأنها جدل اللحم،
فكأن مزاولة الحياة لن تكون
بالتفكير فيها، كما رأى الفلاسفة
المثاليون، وإنما بأن تعيشها واقعا
ماديا، وتخوضها ممارسة جسدية،
كما يرى الوجوديون، وهنا تتحاز
الرؤية في القصيدة إلى تغليب
المزاولة على المراودة، حيث تقضي
هذه المزاولة إلى المعاشرة، المعاشية،
التلاؤم، أي الخضوع لمطالب
وشروط الواقع، وهنا لا تشرح
المعاشرة بأنها جدل الحكايات، إذ
يرتبط هذا المعنى الأخير بالواو
العاطفة، فكأن المعاشرة وإن تكن
ظاهرا ثمرة المزاولة، فإنها حقيقة
تضيف إلى المزاولة استمداد الزمن
الأسطوري والأنثروبولوجي الذي
عاشته النفس قبل أن تعي نفسها،
وهذه الحكايات بدورها ذات علاقات
جدلية، هي حالات نفسية على
مستوى الفرد، وأنساق اجتماعية
على مستوى الجماعة، ودورات
حضارية على مستوى الأجناس.

تبدأ المراحل الثلاث الأولى، في
الحركة التي تنصدر كلا منها بالنص
على اليقين: إذ يبدأ التعرف بحركة
«علم اليقين»، كما تبدأ المراودة بحركة
«عين اليقين»، وتبدأ المزاولة بحركة
«حق اليقين»، وبين العلم، والعين،
والحق فروق دلالية، فلسفية، مع
وجود مشترك معرفي عام، هو
المعرفة، وهذا التنقل في اتجاه
التخصيص وخبرة الممارسة، فما

إدعائية تظاهرية (أو مظهرية): تصاحبت تعني: تظاهرت بالصخب أو تصنعت هذا، وكذلك: تصامت خيالي، فها هنا يتجلى «الرباط» بدلالاتيه المتناقضتين، وفي ختام الحركة تتحول السبع الآلاف من السنين (مدى الحضارة المصرية) إلى سبع آلاف امرأة، وفي هذا الانتقال الاستعاري ما يدل على الخصوبة والاستمرار وتحدي الفناء، مع هذا الرباط المناضل يبدو الرباط بتكرار النفي: لم أقم، لم يلتمع!! بين تناقض البداية:

تصاخب الحيرة، وتصامت الخيال، وتناقض الختام: امتداد المعاشرة وانقطاع الاستمرار، تتوارد ذكريات التجريب الأولى كاشفة عن تناقضات الممارسة، فالعلاقة بالأفقي ذكرى قديمة، لاتزال حاضرة، وصراع النقيضين: النور والظلال، وما بعد «لأن» يأتي التعليل مناقضا ما بين الأرض المفعاة، والأرض / الشجرة العيدانة..

إن هذا التكوين الحركي (الخاص بالحركة) يندغم في إيقاع تتابع الحركات، فعلم اليقين يجسد تناقض العناصر، وتفاعلهما، وهذا وصف العلم الذي يرعى التحولات ويرصد التفاعلات ويقوم على التعدد المعرفي، أما عن اليقين، وهي مفتتح «المرادوة»: جدل التساؤل، فإنها لا تنتهي بالتساؤل وإنما به تبدأ، لتصل حد المعرفة بالذات، لقد أجمل هذا المحور في تساؤل أولي مفتوح: لم تهمس أعضاؤنا في السكون؟ وفي البحث عن جواب تنثر علاماته: جل

فالحركة بعنوان: الصحو الكلمة المفتاح: صرختها (وليس ما يمنع أن يكون السطر الشعري في جملته - وهذه عودة إلى تقليد تراثي: بيت القصيد)

والحركة بعنوان: التوارد > الكلمة المفتاح: المسافات، أو السطر: كي تجفف المسافات.

والحركة بعنوان: التلوين > الكلمة المفتاح: بأحوالها، فالتلوين هو الأحوال، أو السطر: هي التي ملأت جرار الليالي بأحوالها.

والحركة بعنوان: التمكين > الكلمة المفتاح: الحضور.

وبهذه القراءة الرمزية (الزخرفية) الخاصة نكتشف العلاقة بين: الصلة والفصول، وبين الصحة والتناسل المرموز له بماء الطمي - وبين اللغة والاستتار.. وهكذا، مما يغني المعنى جدا، ويجعل من التكوين الفني المتحقق في إخراج الديوان / القصيدة مؤثرا في المعنى، وموجها للتلقي، بل شارحا وحارسا للقراءة أن تمضي (بالغواية الخاصة) إلى أبعد مما يريد الشاعر، أو إلى ما لم يرد في الأصل.

بعد هذا التعريف الضروري بهذه الخاصة من خواص التكوين، نعرف أن الحركة الأولى، والحركة الأخيرة، في الثلاث المراحل الأولى تأتي خالية من هذا المثلث المتسلط أو المحدد للكلمة الشارحة، أو المفتاح. فهذا ما نجده في الحركة التي سجلنا نصها، وهي بعنوان: «الرباط» كما سبقت الإشارة.

في مطلع الحركة تتصدر صيغة

«الرباط» الذي وقفنا عنده آنفا، يدفع السياق في ختام التجربة برواصد الزمن المصري الخاص حيث امتحنت الذات المصرية بالنوازل، وتهدد الوجود.

× (سبع آلاف امرأة = سنة) أعوام 56، 67، 73 بصفة خاصة، وكأنما اكتملت دورة الزمان وأن لمصر أن تولد من جديد، حيث تكتمل دائرة البناء الفني في الديوان / القصيدة، فيبدأ من جديد جدل العناصر في حركتي: «اللوائح» و«الإخلاص»، يأتي هذا بعد أن تتجسد التجربة امرأة صاحبة غواية وقدرة، اكتسبت أسرارها بالزمن الطويل، تخضع بها فتاها المفتون، الذي يعتصم بأسرار تكوينه الخاص المتمرد:

أزرجع الآن أحكي

كيف كانت.. توغر صدر الهواء
أولم تكن هي التي دقت النار
ثم تحت وسط غبار المدينة
وسحبت فراغا على قدنا..
أغلقته

إن العناصر الكونية: الهواء والنار، والتراب (الغبار) والماء، المشار إليه في مقطع سابق موصوفا بأنه «ماء المشاوير» وهو ماء الحياة والاستمرار، قد جردت من معناها المطلق، ودخلت في قالب الغواية الخاصة (الوطنية مثلا)، أما هذه العناصر فإنها في الصفحات الأخيرة من الديوان ستعلن تمردا، وعدم تخليها عن الحلم بالكون، والمطلق

الرقص أجمل.. إن أعقبه الفراغ

وفي هذه الحركة قبل الختامية

إرثي ائتلاف. فتعلم. الكون نحو التناقض والائتلاف. سأرتب لك. وتكون. والتئمي. كيف أغشاك وقد تشابه علي؟:

**بيني وبينك حفيف الخرافة!
بينك وبينني يقيني**

....

أنا فيك غصن من الماء

أبحث له في السقوط الحياة

هذا منهج النفس - الشاعر - لبلوغ جوهر اليقين، أو عين اليقين، وهي تستدعي رحلة جلامش إلى عين الحياة، مع فارق أن جلامش كان يتمرد على الفناء، يرفض الموت ويبحث عن الخلود، ونفس علاء عبدالهادي قطعت رحلتها بحثا عن طمأنينة المعرفة بقانون الوجود، وجوهره جدل العناصر، ودور الوجود الإنساني فيه صيرورة هذا التناقض إلى الائتلاف، التوحد، بالمعرفة (فتعلم) والمتهج (سأرتب لك) «فتكون» متلائما، قادرا على مواجهة الشك واحتمالات السقوط «أنا الصائد الضحية» خلاصة «المزاولة» وجدل اللحم، وهي حق اليقين، الذي يحدد الوضع القدري للإنسان في تجربة الوجود، من ثم يلزمه أن يكون «الصائد»، لا يعفيه من أداء هذا الطقس والوفاء به، معرفته أن سيكون ضحية (لمن؟) في النهاية الأمر!!

**كل ندى الأرض.. من محض
قطرة**

وهذا هو الفيض الذي بدونه لا تكون. فردا أو نوعا، وفي «المعاشرة» - حيث لا يقين يتصدر المرحلة، بل

وفيه يقول ابن سينا:

محجوبة عن كل مقلة عارف
وهي التي سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كـره إليك وربما
كرهت فراقك وهي ذات تفجع
أنفت وما أنست فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلع
وأظنها نسيت عهدا بالحمى

ومنازلا بفراقها لم تقنع
وكما في قصيدة «الرغام» فإن
النفس تحل بالبدن، الذي يبلى
بحركة الزمن، ولكنها هي خالدة،
تشاهد، وتحن إلى ماضيها، حتى
وإن ألفت طبائع الحياة المتغيرة، حتى
إذا جاء وقت فناء الجسد، واستعادة
النفس لحريتها بالعودة إلى المصدر
السامي (المحل الأرفع) رأت الوجود
المادي - لحظة كشف الغطاء - كما لم
تره من قبل، لأنها تراه في اتصاله
مع الوجود المائرا، أو الغيبي:

حتى إذا قرب المسير إلى الحمى
ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع
سجعت وقد كشف الغطاء فأبصرت
ما ليس يدرك بالعيون الهجع
وغدت مفارقة لكل مخلف
عنها، حليف الترب غير مشيع
وبدت تغرد فوق ذروة شاهق
سام إلى قعر الحضيض الأوضع

إلى آخر هذه القصيدة النادرة،
التي لم نرد بالإشارة إليها أن نوازن
بين القولين، فعند ابن سينا - على
الرغم من طرح الأسئلة: تبدو
التصورات والأفكار محسومة

يوضع المثلث المحدد للكلمة المفتاح
فوق سطر من النقط، تلزمنا بأن
نبحث عن كلام يناسبها، أما العنوان
المستقر في ختام الصفحة فهو
«الولاية»، التي تمهد للحقيقة، آخر
العناوين، ورمز السياق واضح
تماما، فالإنسان هو الذي ينتزع حقه
في ولاية نفسه، وتصنع حقيقته
الجامعة.

وبعد..

فقد بقيت لهذا الديوان النادر
بعض متعلقات ألحنا إليها قبل. ومن
المتوقع أن تستدعي هذه القصيدة،
التي حددت مفتاح المعنى بجدل
العناصر الأربعة المكونة للنفس - كما
تصور بعض الفلاسفة القدماء،
وجدل عناصر الكون التي تحفظ له
توازنه كذلك - تستدعي قصيدة ابن
سينا - الفيلسوف الطبيب الفارسي،
وقد أدمج رؤيته الفلسفية في
تصوره لحالة الاتزان أو التوازن
المطلوبة في علاقة هذه العناصر
الأربعة ذاتها. والقصيدة المعنية
مطلعها:

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقءاء ذات تعزز وتمنع
وهي من تسعة عشر بيتا، ففي
رواية ابن أبي أصيبعة، صاحب
(عيون الأنباء في طبقات الأطباء)،
وهذه الورقاء (الحمامة) هي النفس
التي تبدو راضية سعيدة بأصلها
العلوي الرفيع، فهي في الحقيقة
«أهبطت»، وتكاد الأبيات الأربعة
التالية للمطلع تلم بأفكار المراحل
الثلاث الأولى من قصيدة الدكتور
علاء عبدالهادي التي نحن بصدها،

كذلك، فإذا كنا لانذهب إلى حد المطالبة بالعودة إلى «التفعيلة» - حدا مقاربا للمطلب الموسيقي، فإن عبارات التحوار، والأسطر المنقوطة، والاستعارات الموغلة في التجريد كانت تستدعي معالجة أخرى، وهذه طائفة منها: شاب وبر النهار - أوصد صوف الصباح أوصاله - براثن الماء - توغر صدر الهواء - تترك شارب الريح يحك جلد الكلام !! ثم - ثانيا - نتأمل امتداد القصيدة / الديوان، وبين مراحل تراتب وتواشج، فمن حق الذهن المتلقي أن يتوقع نوعا من التواصل ذي الطبيعة «السردية»، ولكن هذا لم يتحقق بالقدر الذي يوازن سطوة التجريد الفكري وشروذ الإشارات الفلسفية الأسطورية، إلا في القسم الثالث (المزاولة: جدل اللحم) أما القسمان الأول والثاني فإن العناصر فيهما تبدو في هيئتها الفلسفية، قوة مجردة، وليس في تشكيلها المشخص الذي يضيفي أو يقارب حالة من الحضور، لو أنها حدثت لعمقت درامية التشكيل الفني بدرجة تجعل من هذه القصيدة. وهي كذلك بالفعل، إضافة جادة، حقيقية، لقصيدة النثر، من حيث هي - هذه القصيدة - ورقة اعتماد (موضوعية / تشكيلية) لفن يسبح عكس التيار، بغير مجداف أو شراع أو قوة اندفاع.. حتى الآن !!

بمقررات من أقوال علماء الكلام، أما عند علاء عبدالوهاب فإن الإطار الصوفي المحكوم بالمصطلح المنضد للحركات، بالعناوين المترسخة في نهاية الصفحات، وكذلك بذكر النفري والعطار وابن أدهم، هذا الإطار قد تمت هيكلته داخليا بطبائع وأركان التصور الوجودي والتجربة الوجودية (أو الجوانية - كما أطلق عليها عثمان أمين)، وإنما أردنا من هذا الاستدعاء أن نحیی الشعور بشعرنا القديم، وأن نجد الاهتمام به في زمن يرى القطيعة مع التراث حداثة واجبة، وهدفا يفتح طريق المستقبل. وغني عن إعادة القول إن «الرغام» أدخل في الشعرية، وأدخل في الدرامية، وأغنى عن التصوير وشرح الحالات. ومع هذا فإنه يثير بعض تساؤلات من حقها أن توجد في نهاية هذا الحديث، أولها إسراف المطبوعة في التعويل على فن الطباعة في تحديد المتكلم، والمخاطب، ومستوى الخطاب، وكما قلنا قبل إنها قصيدة قراءة وليست شعر سماع، وهذا حق الشاعر، ولكنه يباعد بينه وبين خاصة أساسية من خواص الشعر، وهي أن الشعر بنية صوتية أولا، ويدخل إلى العقل عن طريق الأذن ثانيا، والدكتور الشاعر يعرف هذا على نحو جيد من خلال علمه بالشعر، وعلمه بالموسيقا العربية

الرؤية الفنية لوليد إخلاصي

في دار الثعنة

• الدكتورة زبيدة القاضي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة - حلب

ثمة بين الكلمة والمعنى، وبين ما كتب الكاتب وما فكر به، بعد أو فراغ، وكأي بعد يحتوي هذا الفراغ على شكل، يدعو النقاد هذا الشكل بالصورة. فالصورة هي إحدى الوسائل المختلفة في التعبير، وينبع فن الكاتب من الطريقة التي يرسم فيها حدود هذا الفراغ. قد يعترض بعضهم بالقول إن الأسلوب المصور ليس الأسلوب كله، وإن البلاغة تعرف أيضا ما تدعوه بالأسلوب البسيط، لكنه في واقع الأمر أسلوب لا يخلو من الصور البيانية بل تندر فيه. وربما اعتبر هؤلاء التقشف المطلق في التعبير الدليل على سمو الفكرة، إذ تصور العواطف الجليلة دائما بالتعبير الأكثر بساطة، كما يقول الكلاسيكيون.. لأن الصورة كانت تعتبر وسيلة في التعبير غير طبيعية، وخارجة عن المؤلف.

بين هذه الأشياء بعد أن مرت عبر أحاسيس الكاتب. ولكي يصبح الواقع صورة فنية، لا يكون مروره بسيطا كالمرور عبر الذات في عملية التصوير، وإنما يمر عبر الفنان باعتباره عنصرا فعلا في عملية التجسيد.

يدعي بعضهم أن أسلوب وليد إخلاصي اقتصادي تندر فيه الصور الفنية، معتقدين أنهم بذلك يوجهون المديح له ولأعماله. فهل لغته كلاسيكية مقتضبة تفتقر إلى الصور الفنية، أم أنها تستخدم أسلوبا جديدا في التعبير عن الصور أقرب إلى الرمزية منه إلى الكلاسيكية؟ للإجابة على هذا السؤال سنبحث في رواية دار المنعة.

نجد في هذه الرواية العديد من الصور التقليدية: فالعينان شبهتاهن «بفلق اللوز» (ص 18)، و«جسد الهندية يتأفعى» (ص 32)، والقامة تنصب «كعود الخيزران» (ص 47)، ورجال الأعمال يتوافدون «كأسراب الحمام الذي نثر له الطعام» (ص 51)، والنور يشع فجأة «ليختفي كومض أسر» (ص 126)، والخطوات «كوقع دقات الساعة» (ص 138)، و«كانت تمشي من خلفه كظل له» (ص 167)، و«المرأة كالطيف، والرجل كالمسلة من حجر» (ص 170)، و«بدا على جبينها خط كآثار أخدود في سهل متسع» (ص 185)، و«نهضت من سكونها كملسوعة» (ص 187)، و«تسلق ظهر جواد كفارس جاهلي» (ص 208)، و«همهمات وكأنها لوحش جائع» (ص 209)، و«مشت كاللبؤة» (ص 220)، و«تجري كالريح» (ص 222)،

أما البعض الآخر فيؤمن بضرورة استخدام الصور للتعبير عن أفكار الإنسان ومشاعره وانطباعاته، لأن اللغة البسيطة تعجز عن القيام بذلك، فلا بد إذا من تصويرها. بهذا الرأي تكتسب الصورة الفنية قيمة دلالية (سيمائية) ذات مدلول سايكولوجي محدد، ولهذا فقد ميز علم الأسلوب الحديث بين الصور ذات القيمة الانطباعية (أي الموجهة لبعث شعور ما)، وتلك ذات القيمة التعبيرية (أي التي باعثها شعور ما)، ويفضل أن تتمتع الصورة بالصفتين معا للتعبير عن التقاء حالة الكاتب أو حالة شخصيته بحالة القارئ. والمقصود هنا دلالية لا واعية أو مبطنة لأنها تترجم المدلولات بتعابير حتمية وتقدم المعاني كأسباب أو آثار.

توجد في أسلوب وليد إخلاصي صعوبة أو مشكلة يمكن بشرحها فهم عناصر أخرى في هذا الأسلوب، تعود هذه المشكلة إلى نقطة أساسية هي دور الصورة الفنية.

نحن نعلم جميعا أنه لا يوجد أسلوب جميل من دون صور فنية، وأن الصورة الفنية تعطي لكاتب ما أسلوبا خاصا به يميزه عن باقي الكتاب. لكن استخدام الصور البيانية ليس فرضا شكليا، أو مسألة تقنية، بل هو مسألة رؤية. إنه التعبير عن رؤية عميقة تتجاوز الشكل الخارجي لتبلغ جوهر الأشياء، حتى بالنسبة إلى الأدب الذي يدعي الواقعية.. إذ لا يمكن للكاتب في الوصف أن يكتفي بتعداد أشياء موجودة في المكان الموصوف ليمنحها صفة الواقعية، بل يكمن الأسلوب الجيد في خلق العلاقة

و«تهب كالفراشة» (ص 244)، و«كان يرتعش كغصن يابس» (ص 157).
 إنها صور تقليدية مكررة تعج بها القصاص والروايات القديمة والحديثة، وقد غدت بالنسبة لنا كالمصطلحات وسائل تعبير قادمة من الماضي ولا تعبر عن الرؤية الذاتية للكاتب، بل تلعب دور الاستشهادات المأخوذة عن وعي أو تكرر بريشة الكاتب بسبب العادة عن غير وعي. ويبدو هنا أن الكاتب استخدمها استخداما واعيا، كصور شعبية، وذلك لمحاكاة القدامى. لكنها على أية حال لا تعبر عن إبداع لأن الشرط الضروري لكل فعل خلاق في التصوير الواقعي ليس فقط المادة المصورة وطريقة تصويرها، وإنما، وقبل كل شيء، العامل الذاتي المتعلق بشخصية المبدع وعلاقته بالواقع المعكوس في العمل الفني.
 ومن هنا نستطيع القول إن وليد إخلاصي استطاع أن يقدم بعض الصور التقليدية بطريقة جديدة حيث خلع عليها شيئا من تجربته الحياتية الفردية، وبهذا استطاع الربط بين التأمل المباشر للواقع والخبرة السابقة، والدمج بين الفردي والعام في النشاط الفني. فجاءت بعض الصور التقليدية وكأنها صور مبتكرة تظهر للمرة الأولى:
 «فمثل تلك الظاهرة مازالت سائدة في أيامنا هذه وكأنها ملح لا تتخلى عنه الأرض» (ص 29)، وكانت طبقات الثوب «تمنح الرجل المنتظر إحساسا بأنه سيزيل تلك الطبقات عن الجسد الطري كما يقتلع حراشف ثمرة حلوة المذاق» (ص 35، وكانت الفتاة «نافورة

من نيران تتدفق في كل اتجاه» (ص 36)، ويبدو الجسد «كقطعة من الزبدة تذوب بين اليدين فتختفي في أقل من ثواني الالتئاع» (ص 36)، ولبث ساكنا «كجندي خسر المعركة وهو ينتظر شروط المنتصر» (ص 121)، ويستسلم جدار المرأة «كجسد امرأة» (ص 162)، و«فيحس جواد لملامسة أناملها نسيج الملابس الناعم وقع الحريق في أحشائه». (ص 189)
 وكلها صور حسية يمكن للقارئ أن يتخيلها بسهولة فيدخل بذلك إلى عالم الفنان الحسي.
 أما الصور الفنية التي تغلب على عالم وليد إخلاصي الروائي لاسيما في دار المتعة فهي صور ذهنية تعبر عن رؤية رمزية للواقع. فالكاتب يتخيل المدن والأماكن والمشاهد التي يريد أن يعرفها بشكل مختلف (بشكلها وألوانها..). عما هي في الواقع. ولهذا فقد لا يجد القارئ علاقة أو جوهرا مشتركا بين المشبه والمشبه به، مما يدل على أن الواقع قد خيب ظن الكاتب فأخذ يبحث عن خلق صورة إبداعية جديدة.. لأن الانطباعات التي توحى بها الأشياء المحيطة به لا تلبث أن تختفي أمام الصور الذهنية المبدعة.
 فمثلا: كان ثدياه «أشبه بصدر امرأة ولادة وقد برزت الحلمتان وكأنهما أنفان يشمان ما حوله...» (ص 19)
 ليس القسم الأول من الصورة سوى تشبيه تقليدي يعطي القارئ انطبعا ما نابعا من الواقع، لكن سرعان ما يفكر لدى انتقاله إلى القسم الثاني بتخيل الصورة

الجديدة: صورة الحلمتين كأنفين يشمان، وهو تشبيه مبتكر. وبهذا يزول الانطباع الواقعي ليفسح المجال للخيال.

أو «كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة قروية ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ». (ص 34)

وهي صورة مركبة تستدعي تفكير القارئ وخياله لفهمها. عندها يحصل انفصال بين الصورة الفنية والواقع لأنها لا تعبر عنه إلا بشكل انعكاس باهت وشاحب. وبهذا يفقد العمل الأدبي قدرته على إعادة الجوهر الضائع للأشياء والأماكن.

ولكن بماذا يفترض العمل الأدبي اعتماد الصورة الفنية لأداء هذه المهمة؟

إن الانطباعات التي توحي بها الأشياء المحيطة بالكاتب تقدم صوراً تتمتع بجمال كائن، يضاف إليها جمال آخر أسمى وأكثر غموضاً، ويحدد ظهوره بالعبور من الصورة الواقعية إلى التعبير الرمزي. وهنا يتجاوز الكاتب الواقعية، لأنه يعتبر أن الجمال لا يكمن في الأشياء بل في الشكل الذي نصورها به. إن هذا الشكل الجديد للجمال لا ينبع من التعبير عن ماهية الشيء ذاته ببساطة، بل من إحياء شيء آخر غير ماهيته، هو تصوير الشيء ذاته وشيئاً آخر معه.

مثال: «وصوت احتكاك خطواتها بالسجاد العجمي أو الصيني أشبه

بحساسية خبيثة تصيب الرجل وهو يحك جسده المعذب». (40)

أو: «وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع إلى السماء كأنها دعوة علوية تجتذبه برفق ويسر». (ص 161)

كان يمكن للكاتب أن يكتفي بمقارنة صوت احتكاك الخطوات بأي صوت مماثل لتكون الصورة واقعية، لكنه خلق صلة غير متوقعة بين السجاد العجمي وجلد رجل مصاب بحساسية خبيثة. كما كان من الممكن الاكتفاء بالتشبيه الأول: «تتصاعد نشوته كغيمة»، لكنه أضاف التشبيه الثاني ليدعم الأول. إن اكتشاف هذا الأسلوب المعقد في التشبيه يختلط إذا بتجربة الكاتب الأساسية مع الواقع وتأكيد على عدم قدرة هذا الواقع على إبداع ما هو جميل. لذا ابتعد عن الاستعمال المباشر للحواس في بلوغ الواقع، ولجأ إلى استخدام الخيال كوسيلة فريدة للاستمتاع بالجمال، وربما يدل على صعوبة في التعبير عن الواقع.

إن للتعبير البياني عند الكاتب تبريراً عميقاً، وتكمن الصعوبة بالتحديد من هذا التبرير. كيف يمكن للصورة الفنية - أي استبدال أو انزلاق الأحاسيس من شيء إلى آخر - أن تقود القارئ إلى جوهر الشيء؟

كيف يمكن الإقرار أن «الحقيقة العميقة» لشيء ما، تلك الحقيقة الخاصة والمميزة التي يبحث عنها وليد إخلاصي يمكن أن تكشف في صورة لا تبين صفاتها الخاصة بها إلا بنقلها إلى شيء آخر أو بإغائها؟

فبدلاً من المضي في وصف مشية الشخصية «كأميرة نضرة»، يدفع

الجديدة: صورة الحلمتين كأنفين يشمان، وهو تشبيه مبتكر. وبهذا يزول الانطباع الواقعي ليفسح المجال للخيال.

أو «كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة قروية ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ». (ص 34)

وهي صورة مركبة تستدعي تفكير القارئ وخياله لفهمها. عندها يحصل انفصال بين الصورة الفنية والواقع لأنها لا تعبر عنه إلا بشكل انعكاس باهت وشاحب. وبهذا يفقد العمل الأدبي قدرته على إعادة الجوهر الضائع للأشياء والأماكن.

ولكن بماذا يفترض العمل الأدبي اعتماد الصورة الفنية لأداء هذه المهمة؟

إن الانطباعات التي توحي بها الأشياء المحيطة بالكاتب تقدم صوراً تتمتع بجمال كائن، يضاف إليها جمال آخر أسمى وأكثر غموضاً، ويحدد ظهوره بالعبور من الصورة الواقعية إلى التعبير الرمزي. وهنا يتجاوز الكاتب الواقعية، لأنه يعتبر أن الجمال لا يكمن في الأشياء بل في الشكل الذي نصورها به. إن هذا الشكل الجديد للجمال لا ينبع من التعبير عن ماهية الشيء ذاته ببساطة، بل من إحياء شيء آخر غير ماهيته، هو تصوير الشيء ذاته وشيئاً آخر معه.

مثال: «وصوت احتكاك خطواتها بالسجاد العجمي أو الصيني أشبه

القارئ إلى الانتقال إلى صورة جديدة هي صورة تاريخ «استيقظ متثائباً» في:

«تمشي على البساط كأميرة نضرة جاءت لتوها من ضباب تاريخ استيقظ متثائباً». (164) أو:

وهكذا تصبح الخوذ الحديدية ورؤوس الجنود الثابتة «وكأنها أعضاء ذكرية انتصبت أو تهيجت في محاولة فاشلة للانقضاض على الفريسة القادمة من الخارج». (ص 130)

وهكذا يلغي الكاتب الملامح المميزة للصورة الأولى لينتقل بخياله إلى ملامح جديدة تميز الصورة الأخرى، فتصبح الصورة الأولى ذريعة لتخيل الصورة الثانية ولا تعود هناك ضرورة للتشبيه. مما يخلق علاقات جديدة مشتركة أو جوهر مشتركا يوحد بين الأحاسيس المختلفة التي توقظها الأشياء فينا والتي يعبر عنها الكاتب من خلال الصور الفنية.

فما هو هذا الجوهر المشترك؟ إنه معنى مجرد، وهذا ما يسعى الكاتب الواقعي عامة إلى تجنبه. ولكن كيف يمكن للصورة ألا تعبر عن معنى مجرد مشترك بما أن الوصف قائم على «علاقة» بين شيئين، وهي علاقة تتميز بالشبه أو الاختلاف، وبمحاولة «التماثل» ومقاومة هذا التماثل، التي من دونها لا نجد سوى تطابق عقيم. إن الجوهر لا يوجد إلا في هذا الجانب الذهني المتباين للعلاقة.

وهذا ما يظهره الكاتب، دون أن يقصد، في بعض التشبيهات، حيث يظهر الجوهر الغريب بالتضاد الذي

نجده في قلب الشبه:

«كان جسد الهندية يتأفعى بليونته نسيم يهب إثر هدوء الجحيم المتوثب في لحظة انقضاضه». (ص 32) و: «لولا قوة هائلة كانت تتخلق بداخله كلما كان الضعف يهم عليه كالوحش المفترس». (ص 189)

ويكمن التضاد أحيانا بإيجاد علاقة جدلية بين الحسي والذهني، يستمدّها الكاتب من تجربته الحياتية وينقلها إلى عالمه الفني. ولهذا تتسم بعض الصور الفنية عند وليد إخلاصي بالغموض.

لا يأتي غموض الصورة من إعطاء اللامادي صفات المادية وحسب، بل يأتي أيضا من ظاهرة التشبيه اللاحقة وما يتبعها من غرابة في الصفة. إذ نجد مثلا:

«كانت الطمأنينة المعتقة التي تعيش في زوايا تلك الأزقة، وكأنها خيوط عنكبوت تحمي السكان من فضول قمن البيتون». (ص 70)

و «الملل الذي كان يتراكم على حياته كذرات الغبار التي ما لبثت أن امتصت كل قدرة على متابعة الحياة». (ص 186)

و «ثم بحكمة تمتلكه كمكايح عجلة متينة لا تخطئ السيطرة». (ص 233) و «كان الارهاق قد ظهر كالبحرور على لسانه تثير تلثمه». (ص 241) و «كانت متوترة كقماش مبلل». (ص 243)

إن طبيعة العلاقة السياقية القائمة بين المفردات المكونة للصورة طبيعة ذات أبعاد ذهنية تغطي الصورة غالبا طابعا تجريديا، مما يستدعي تنشيط مخيلة القارئ لفهم تلك الصور الفنية.

المتوقعة بين الريح والأبطال المجنحة،
وبغل والقذيفة.

ثمّة صور أخرى تزيد من
الغموض في الرواية وتدفع إلى
الخيال، لاسيما تلك الصور المتعلقة بـ
«السماء»، مما يضع القارئ أمام أفق
شمولي لا يدرك عناصره إلا
بالتصور:

«وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع
إلى السماء كأنها دعوة علوية تجتذبه
برفق ويسر». (ص 161)

و«ظل بريقها يبدو وكأنه يصير
إلى غمام يحمل المسلة نحو الأعلى
و كأنها تطمح إلى اختراق السماء أو
أنها تتطح البعد غير المرئي لتبلغ
سدرة المنتهى». (ص 171)

والجدير بالذكر أن أغلب الصور
الفنية في دار المتعة متعلقة بالإنسان،
وهي بذلك تسمح للكاتب أن يحدد
موقعه من الحياة، وهو موقع مرتبط
بالزمان والمكان. فنحن نجد الإنسان
تارة حائراً أمام حركة الكون وتعاقب
الشعوب، فيخلع عليها طابعاً فنياً
لفهمها:

تتعاقب الشعوب والأقوام
«كمشاهد مسرحية متباينة أو
حكايات لا تصدق بعجائبيتها». (ص 11)

وتارة يبدو له الواقع خيالياً كما في
الصورة التالية:

بدت الزنزانة «و كأنها قطعة من
فيلم سينمائي عن القرون الوسطى»
(ص 131)

أو: «فظهرت له الغرفة كقاعة
لخليفة أو أمير» (ص 150)

ونجد موقف الإنسان من الزمان
من خلال الصور التي تربط الماضي

إن الالتباس في الحركة يشير إلى
اتساع الصورة ويستدعي إثارة
المخيلة، إذ نجد مثال جسد الهدية
«يتأفّعي بليوننة نسيم يهب إثر هدوء
الجحيم المتوثب في لحظة
انقضاضه». (ص 32)

وهناك صور تقليدية تعبر عن
الحركة: «فكانت الخطوات كوقع دقات
الساعة» (ص 38)، أو «الانطلاق
كسهم مشتاق» (ص 164). إن صورة
السهم التقليدية تصف حركة سريعة،
لكن الجديد في هذه الصورة هو صفة
«مشتاق» للسهم التي تضيف إلى
الحركة بعداً إنسانياً جديداً. وهناك
«نهضت من سكونها كملسوعة» (ص 187)،
«ارتفاعات وانخفاضات توحى
مع البشر.. أنها بحر متلاطم». (ص 123)

وهناك صور أخرى جديدة تعبر
عن الحركة: «تتقافز الأسماك كوهم
ساحر» (ص 170)، و«فجأة بات
يتحرك بين الجدران الأربعة كجندي
مكلف بمهمة» (ص 134)، «ابتعد عن
الفراش كجندي اختلط انسحابه
المنظم بذعر مداهم» (ص 174). ومن
الغريب إصرار الكاتب على استعمال
صورة الجندي للتعبير عن الحركة
كما في الصور السابقة، وكما تعبر
الصورة التالية: «قامت بالرغم من
عجزها كجندي يستجمع قواه من
أجل الطلقة الأخيرة» (ص 251). وهناك
صور لا تلتبس فيها الحركة: «تجري
كالريح في مجرى السباق.. وتقفز
كأبطال مجنحين» (ص 222)، أو
«يقترّب البغل كالقذيفة الطائشة.. في
مسار متعرج» (ص 225).

لكن الغموض يكمن في الصلة غير

«فدخل عبر فتحة شقت له في المرآة الوسطى، وكأنها انهدام لزج في جسد امرأة مستسلمة». (ص 158)

بقي هناك سؤال أساسي لم نطرحه بعد: لماذا تعد الصورة البيانية أكثر دلالية من التعبير الحرفي؟

من أين ينبع غناها وقدرتها على التعبير، ليس عن الشيء والحدث والفكرة فحسب، بل أيضاً عن قيمتها الانفعالية وعن قيمتها الأدبية؟ ذلك سؤال يقودنا إلى ما يسميه علم الدلالة الحديث (السيمائية) بالمدلول (connotation أو المغزى).

فعندما يستخدم الكاتب كلمة «تثع» (ص 165) لوصف المرأة، فهو يعبر بشكل عشوائي عن الضوء بشكله المادي، ونحصل هنا على مدلول بسيط. وعندما يستخدم كلمة «الشمس» لوصفها في «تؤكد على أنها الشمس تظل بضياءها على الجهات الأربع» (ص 48)، فهو يستخدم الكل (الشمس) للتعبير عن المرأة، وهو مدلول تقليدي يوشك أن يكون حرفياً. وكذلك الأمر بالنسبة لعقب الجسد «كرائحة أزهار استوائية» (173)، و«جسد الهندية يتأفey بليون» (ص 32)، وكلها مدلولات بسيطة.

أما إذا استخدم الكاتب كلمة «حرارة» كجزء من كل، أي للتعبير عن «الشمس»، يكون المعنى أغنى وأكثر تعقيداً، أو يحتوي على التباس كما في:

«فجفت الأرض وتبخرت المياه بفعل حرارة الجسد الملتهب للسيدة...». (ص 125)

لأنه يدل بالمعنى الحرفي على

بالحاضر في الوعي أو اللاوعي عند الإنسان:

«وكانما الماضي يستيقظ مولوداً» (ص 36)

«ولكن الماضي كالقروح التي استعادت نشاطها...» (ص 111)

«فسمع لأقدامها.. وقع ذكره بخطوات السجان في زنزانته بعد طول غياب». (ص 205)

إن اتحاد الزمان بالمكان، وتلك الرؤيات المتباينة والمتناقضة باستمرار، والمتقاربة بحركة من التركيب الصعب تشكل رؤية الكاتب الخاصة به، وتؤكد دور العامل الذاتي (الآراء والغايات) في التصوير الفني. و«المكان» ثنائي في العالم المصور للكاتب: المكان الواقعي والمكان المتخيل يتحدان، دون أن يختلطا ولا يظهر جمال الأول إلا بوجوده إلى جانب الثاني:

«وكانت دار المتعة في كمالها كما الشيطان يظهر جماليته للناس» (ص 17)

«كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة قروية ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ. (ص 34).

«يدخل الرجل المكان الذي بدا كفر دوس مهيب أو قطعة من جهنم أخذت لنفسها هدنة...». (ص 40)

«كأن الحديقة تحولت إلى مختبر صوتي تتحول فيه الموجات من العيون الشاحصة إلى الشجرة...» (ص 124)

حرارة الشمس ذاتها، وبالصورة عن الشمس، أي الكل بواسطة الجزء، وهي صورة حسية اختارت أحد التفاصيل - المادة - الفكرة الثانوية وليس الفكرة الأساسية (أي نور، أو حرارة، أو أشعة الشمس)، وهذا يتوقف على نوع الصورة الفنية وعلى رؤية الكاتب.

وبهذا فإن صورة: «وأسمهان تحثك به كالخشب اليابس يحمل النار في قوامه» (ص 180)، تعبر عن معنى دلالي غير المعنى الحرفي.

وهنا لا يحمل الكاتب لغته مهمة التعبير عن فكره فحسب، بل مهمة تحديد وظيفتها الأساسية كلفة أدبية. وبهذا تصبح اللغة الأدبية لغة ثانية في قلب الأولى، تقوم بتقديم نظام إشارات ومدلولات جديدة (وهذا ما يدرسه علم الدلالة الحديث).

إن مجموعة الصور البيانية في هذه الرواية تقدم عالماً بأكمله للتحليل السيميائي الذي هو أوسع بكثير من مجال الأدب، لأنه يعتبر كاللغة عالماً للتواصل ((communication). إذ تحتوي الصورة الفنية على مدلول أول عام، لكنها تحتوي مدلولاً آخر أيضاً، وبهذا المعنى تعتبر عالماً من الرموز يدل على الظروف الإنسانية المحيطة. لهذا، يجب على القارئ الابتعاد عن المدلول المادي للمشبه والبحث عن مدلول اجتماعي، لتبرير الصورة وتوضيح الصلة بين عنصري التشبيه، كما في الصور التالية:

«مخفورا بجنود لهم سحن مغسلي الأموات» (ص 21).
«بدت الصباريات كعيون مبعوثة

حول القصر لحمايته...» (ص 23)
«كان غناء الأندلسية أقرب إلى نحيب امرأة مشتاقة، تطلقه فيكون كالإبر لا تنفك في إيقاظ الرغبة». (ص 36)

«ينظر كعالم ركبته الشعور بالشك». (72)

و«ظلت تنظر إلى جواد وكأنها عثرت على كنز». (ص 99)

و«لبث ساكناً كجندي خسر المعركة وهو ينتظر شروط المنتصر عليه». (121)

«هما على المائدة كآدم وحواء وقد اكتشفا لذة طعام شهوي هبط عليهما من السماء وهما على أرض قاحلة». (ص 190)

«ثم بحكمة تمتلكه كمكايح عجلة متينة لا تخطئ السيطرة». (ص 233)

وكذلك: «فهتف جواد بحماسة شاب عاد لتوه من تظاهرة تدعو إلى الحرية» (ص 199)

وهنا يلتفت التحليل السيميائي من صعيد الأحداث الاجتماعية أو الإنسانية إلى صعيد القيم، فنجد:

«كل ما هو أخضر.. كخضراء الدمن لا تنمو وتزدهر وتفتن أحياناً إلا بماء الرذيلة والفسق التي تنضح به أبواب الدار ونوافذها...» (ص 23)
«كانت اليونانية الناضجة كأم أنجبت مئات الأطفال من عشرات الرجال». (ص 33)

«كانت غرفة اليونانية تبدو للوهلة الأولى وكأنها جزء من سفح جبل مقدس تظهر من كهف فيه امرأة ستسقط ملابس الفضيلة عن جسدها قطعة استجابة لنداء الحياة عند الساعي إليها من مجاعة ذات تاريخ».

تأتي قيمة الصورة من الكلمات التي تؤلفها، بما أنها تتعلق بالبعد بين هذه الكلمات والكلمات التي يتصورها القارئ ذهنيا وراءها، فيتجاوز بذلك المادة المكتوبة.

يتبين من التحليل السابق أن رواية دار المتعة لوليد إخلاصي تغزّر فيها الصور الفنية ولا تندر، كما يمكن أن يخلل لبعض النقاد. بل نجد، على الرغم من التكتيف في الصور الفنية الذي لجأنا إليه في هذه الدراسة، أن لغة هذه الرواية مزركشة، وقد لا يخلو سطر واحد فيها من صورة أو تشبيه بسيط. لكننا نستطيع القول إن عالم وليد إخلاصي المصور يتميز بالغموض، وهو ذو أبعاد ذهنية يميل إلى إعطاء الصورة طابعا داخليا تجريديا يتطلب مساهمة من تفكير المتلقي وخياله لفهمه.

وأخيرا، فإن الصور الفنية جعلت من هذه الرواية «دارا للمتعة» للشخصيات، وربما استطاعت أن تنقل تلك المتعة إلى المتلقي. لكنه من المؤكد، على أية حال، أنها جعلت الرواية بالنسبة إلى وليد إخلاصي «دارا للمتعة» باللغة، ينهل منها بحرية تارة، ويلهو بها تارة أخرى. وبذلك يصبح العمل الأدبي مرانا لغويا يتيح للكاتب استخدام إمكانات اللغة المتعددة في التصوير وتوظيفها للتعبير عن رؤية ذاتية للواقع وانعكاساته.

ملاحظة: أرقام صفحات المقبوسات مأخوذة كلها من رواية «دار المتعة» طبعة دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩١.

«يدخل الرجل المكان الذي بدا كفردوس مهيب أو قطعة من جهنم أخذت لنفسها هدنة...» (ص 40).

«يهتف بالمرأة أمرا كشيخ قبيلة مطاع». (ص 43)

وبهذا المعنى يعتبر رولان بارت (communications IV, 1964) للصور البيانية التعبير الأساسي عن أيولوجيا الواقع، ولهذا فإن الهدف من خلق صلات التشابه بين الأشياء إيجاد الجوهر المشترك بينها. لذا فالانتقال من المدلول الأيديولوجي إلى المدلول الواقعي ليس سوى هجر المعنى، ويفضل اختيار الاتجاه المعاكس أو، إذا صح التعبير، الانتقال من المدلول الواقعي إلى المعنى الشعري.

يغدو الهدف من استخدام الرموز في الأدب اقتراح المعنى وتعليقه، وهنا يأتي دور القارئ في السعي إلى خياله لفهم المعنى الشعري. فالصور مهما كانت عادية ومألوفة لا تستحق هذا الاسم إلا إذا فسحت المجال للتفسير الحر ولم تكن مفروضة من قبل الكاتب. وكيف يمكن أن يتطابق المعنى الذي تفرضه فكرة الكاتب من خلال هذه التركيبات مع الخيار الحر للقارئ؟ يجب أن يكون هناك على الأقل تعبيران للمقارنة، كلمتان يمكن جمعهما، وفراغ يمكن للفكرة أن تحتله. يجب إذاً أن يتمكن القارئ من ترجمة التعبير ضمنا بآخر ومن ثم تحديد الفراغ بينهما.

ومن هنا، ليست الصور سوى الشعور بالصورة، ووجودها متعلق كليا بوعي القارئ لها أو غيابها، ومن التباس المقولة التي نقترحها فيها. ولا

نص

الغربة

تصارع المرجعيات في رواية «أبو جهل الدهاس»
 ل: عمر بن سالم

الغربة هم إنساني قديم، وفعل أتاه الإنسان طوعا وكرها منذ بدأ يجد نفسه مدفوعا إلى ترك محيطه، والابتعاد عن أهله وبلده، وأخذ يتشكّل في وعيه، منذ أن راحت نتائج هذا الفعل تنعكس عليه، وتتحوّل آثارها في تصرّفات وتوجهها، فكانت الغربة والحال هذه مع تعدد أشكالها ومظاهرها، واختلاف آثارها، موضوعا مهما من موضوعات الإنتاج الأدبي والفكري لدى كل الشعوب، وفي كل الحضارات والثقافات.

وأدبنا العربي يحتفظ للغربة بقسط وافر من إنتاجه، إذ بدأت ملامح «نص الغربة» تتضح فيه منذ عصوره الموعلة في القدم، وقد

• بقلم: إبراهيم صحراوي
 مكلف بالدروس. كلية الآداب/
 جامعة الجزائر

كانت المقارنة الجلية أو الضمنية أهمها.

والنص الذي بين أيدينا «أبو جهل الدهاس»، للروائي التونسي عمر بن سالم، هو رواية من الحجم المتوسط ظهرت عن الدار التونسية للنشر سنة 1984م. تتفق مع مثيلاتها في الإطار العام، لكنها تشدُّ عنها في كثير من التفاصيل، تفاصيل أعطتها جاذبية خاصة شدتنا إليها فخصَّصنا لها هذه الصفحات على أمل استخلاص ملامح موضوعنا وكيفية بنائه، وبالتالي أسس الموقف الحضاري الذي تبرزه.

ولكي لا نضيع في متاهات نظرية تخص الهجرة والغربة، وموضوع الصراع الحضاري، مما نجده في المؤلفات المختصة، ويبتعد بنا عن مدونتنا، ارتأينا التقيد بالنص، على اعتبار أنه عالم مُغلق، ووحدة دلالية قائمة بذاتها، تحمل مكوناتها في ذاتها ولا تحتاج إلى عوامل خارجية تفسرها وتبرزها³.

موضوع هذا البحث، هو تصارع المرجعيات. فماذا نعني بها؟ بعبارة أخرى. هل تتعدد المرجعيات في هذه الرواية؟ وهل تتصارع فيما بينها؟ لكن، قبل ذلك لا بأس أن نشير إلى أننا نستعمل «الرجعية» هنا بمعنى: الإيديولوجيا وقد عرفناها في مكان آخر، وهي الخلفية الفكرية، أو منظومة المبادئ والقيم التي يستلهمها الفرد في حياته، ويبرر بها تصرفاته وأفعاله، ويفلسف بها حياته، ويحكمها في علاقاته بالآخرين⁴. والواقع أن الموضوع في حد ذاته

خصَّص الجاحظ لما أعجبه من نماذج إحدى رسائله، ولا سيما ما، تعلّق من هذه النماذج بواحد من أهم آثار الغربة على الإطلاق: الشوق والحنين إلى الأوطان¹.

والرواية العربية باعتبارها فنا حديثاً لم تشدَّ عن القاعدة ببعض نصوصها ذات المستوى الفني الرفيع في هذا المضمار. وما يعنينا من هذه النصوص في هذا المقام، هو ما تعلّق بغربة المثقف، وبالأخص غربيته خارج حدود الوطن العربي، وانعكاسات هذه الغربة على فكره ورؤيته وسلوكاته فيما بعد، لأن هذه النصوص ساهمت بطريقتها في تشكيل وبلورة الخطاب الذي اتخذ إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب موضوعاً له. وبذلك أخرجت الغربة من دائرة الهموم الفردية لتجعل منها هما اجتماعياً، وهاجساً حضارياً، يساهم في توضيح الرؤية وقرّر الخيوط المتشابكة في هذا المجال.

ولأنه من الطبيعي أن يعكس النص رؤى منشئه ومواقفه من الموضوع الذي يشكل مادته²، سواء أكان ذلك بصورة جلية أم ضمنية، مباشرة أم غير مباشرة، تبعاً للمشارب والميول الفكرية للمنشئ، فإننا لن نفاجأ بتعدد وجهات النظر التي عالج بها الروائيون العرب موضوع الهجرة، أو هجرة المثقفين إلى أوروبا وبالتالي اختلاف المواقف التي اتخذوها من الموضوع. إلا أن القاسم المشترك بين معظمهم هو أن الغرب كان المرأة التي عكست لهم الشرق وحاله، ومكنتهم من قراءة الواقع بأدوات إجرائية،

هو في الواقع تجربتهم في المهجر بأوجها المتعددة، ومراحلها المختلفة، بحسناتها وسيئاتها، بخلوها ومرها، بخيرها وشرها.

تتمحور هذه التفاصيل حول حدث ينتظم هذه التجربة، يتمثل في مقتل جاك لوبو الحلاق الذي يوجد محله وبيته كلاهما في العمارة التي يسكنها سعيد. هذا الجوار جعل مريم في غمرة اندفاعها في التمتع بمباهج الحياة الغربية في فرنسا، تكثر من التردد على المحل. ولا تكتفي بذلك بل تتردد على الحلاق في بيته، فتنشأ بينهما علاقة إعجاب متبادل. تبقى حدوده غامضة بعض الشيء في الرواية. مما يؤدي في النهاية إلى اتهام الشرطة لسعيد بالقتل، وسجنه على ذمة التحقيق، فيحدث ذلك آثارا عميقة فيه وفي مريم وفي كافة أفراد العائلة. بعد إطلاق سراحه تبدأ نفس سعيد تعاف جو فرنسا، فيتوقف عن العمل، ويعود بزوجه إلى البلد وفي نفسه منها أشياء كثيرة.

ويتعرض علي بعد ذلك بفترة، لحادث في العمل يفقد فيه ذراعه، ليعود إثره إلى البلد بدوره، صحبة زوجته وأولادهما.

عباس أخ الراوي، الذي كان قد أفلح في التخلص من قبضة جده والعائلة، وقدم إلى فرنسا لما كان سعيد في السجن، اتهم هو الآخر في قضية انفجار إرهابي بباريس، استهدف مطعمًا يهوديًا بالقرب من محل للحلويات فتحه بمعية شريك يهودي. يفتاد مخفورا إلى الحدود هو أيضا. وكان في الفترة التي قضاها

(الصراع الحضاري والعلاقة بين الشرق والغرب) يستدعي تعدد المرجعيات، لأن العلاقة تستلزم بدورها وجود أكثر من طرف واحد، كما أن طبيعة الموضوع تستدعي التصارع هي الأخرى. ذلك أن التناقضات بين أطرافه أوضح من أن تخفى على الناظر.

بطل الرواية - وراويها في الوقت نفسه - عامر. طالب شاب. يترك قريته في الجنوب التونسي، ويتجه إلى فرنسا للدراسة. يستقر في إحدى حواضرها الكبرى: مدينة ليون، حيث كان بعض أفراد عائلته قد سبقوه إليها منذ فترة طويلة سعيا وراء الرزق. أخته مريم وزوجها سعيد ابن عمته وابنهما عادل، ابنة خالته زينة وزوجها علي ابن عمه وأولادهما، وأخوة عباس فيما بعد.

سعيد وعلي عاملان بأحد مصانع مدينة «ليون»، يشتغلان إضافة إلى ذلك بالتجارة في أسواق المدينة وضواحيها أيام عطلتهم الأسبوعية، الأمر الذي وقّر لهما ما لم يكونا يجدانه في بلدهما: الكسب الوفير ومن ورائه المعيشة الرغدة والرفاه والترف.

من هناك يصف لنا الراوي بعض تفاصيل حياته، وحياة أفراد العائلة بشقيها المقيم والمهاجر. ويصف لنا سلوكياتهم، وتصرفاتهم، وأمزجتهم، وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وتأثيرات المحيط على هذه السلوكات والأمزجة، وانعكاساته، سواء أعلق الأمر بالمهاجرين أم بالمقيمين. والحال أن ما خص المهاجرين من هذه التفاصيل

تستعرض عناصر قوته ومكونات سلطته وملامح هيئته، التي تتمظهر عبر علاقاته بزوجاته وأبنائه وبناته وأحفاده الأحياء من كل هؤلاء والأموات، وإشرافه على كل كبيرة وصغيرة في بيته، وعلاقاته بمحيطه في القرية، من مواطنين وسلطات ومظاهر حياتية أخرى مختلفة.

يقدم الراوي كل ذلك بطريقة فيها من الأسطورية الشيء الكثير، تجعل القارئ يلاحظ منذ الوهلة الأولى تحامله على جدّه، الذي يمثل في رأيه أسر العادات وقيود التقاليد، ويجسد السلطة الأبوية وأبوية السلطة في كل أبعادها الدلالية والإيحائية، الضاربة بجذورها في الماضي بعمق. يتجلى هذا التّحامل عبر الصفات الكثيرة التي يسبغها عليه.

وأهمها وصفه بالجاهل، إذ كناه بـ «أبي جهل». والواقع أن الجهل هنا لا يقتصر على الجانب المعرفي فقط، بل يتعداه إلى ما تحمله اللفظة من دلالات إيحائية أخرى، تمتد إلى الاستبداد والطغيان، وتجاوز حدود الإنسانية في التعامل مع أفراد المحيط والتعسف في استعمال السلطة والمبالغة في التمتع بالحقوق التي تخولها والاستعانة بكل الوسائل لتعزيزها، ما تماشى منها مع الأعراف والقيم وأوامر الدين ونواهيها، أم ما تعارض معها. تتعرّز هذه الدلالات وتتأكد بالحوادث المتفرقة التي يسوقها، مستخلصا إياها من حياة الشيخ وواقعه، وتتدعم أكثر بالصفة المشكلة للقب، لقب الشيخ والعائلة: الدهاس. والدهاس

في فرنسا، قد نجح في تدبير شؤونهم لذهنيته التجارية المتوقّدة ودأبه المتواصل، شعاره: لا يشقى في هذا البلد إلاّ الكسول (ص 156)، وتحرّر طاقاته التي كانت كامنة في القرية، لما كان معاوناً لجدّه في دكانه.

بعد حصوله على الشهادة التي (هاجر من أجلها؟) عاد البطل الراوي بدوره إلى البلد مصحوباً بصديقه الإيطالية «تيريزا برونو» التي لزمها إثر افتراقه وصديقه الفرنسية «جاكلين مورو» التي تعرّف عليها في بداية هجرته. ولأنه لم يفلح في الحصول على وظيفة تناسب وشهادة الدكتوراه التي عاد بها لانعدام وسائله، هاجر من جديد لكن اتجاهه هذه المرة كان نحو بلد شقيق مجاور، انتهت تجربته التي استمرت هناك سنة كاملة بالفشل الذريع، فحزم أمتعته وعاد إلى فرنسا قاصداً صديقه الإيطالية، التي سبقته إلى العودة بعد يوم واحد فقط من وصولهما إلى البلد المجاور الذي هاجر إليه، نتيجة للمعاملة التي لقيتها في المطار مما لم تكن تتوقعه، فتزوجها لتسوية الإجراءات المتعلقةة بالإقامة، وقطع بذلك كل علاقة له ببلده، ثم لفّته دوامة الحياة، واندمج في محيطه الجديد كما يصرح بذلك في آخر مقول سردي في الرواية.

يقابل هذا الحدث وجزئياته أحداث متفرقة أخرى تجري بالوطن، أبطالها شخصيات متعدّدة، يأتي في مقدّمها «أبو جهل الدهاس» جد الراوي، الذي تفتّح به الرواية مقدّمة له على مدى خمس عشرة صفحة، صورة

سبيل تحصيلها لعيشها، وقبولها بهذا الواقع بتسليم وإيمان عميقين. تأتي هذه البساطة، لتقابل تعقد الحياة الحضرية وتشابك خيوطها.

تمثل كل من هذه الشخصيات الثلاثة، جانباً من جوانب المرجعية الشرقية، وهي رغم تناقضها في بعض النقاط، لا تتعارض، بل تتكامل، فالدهاس هو الجانب البراغماتي من هذه المرجعية، الذي يرى نفسه فوق كل الاعتبارات التي تحد من حرية حركته، بل يرى ضرورة تطويعها لأغراضه، وتوسيعها لآماله وطموحاته وأحلامه. فهو يأخذ من كل شيء ما يناسبه ويعود عليه بالنفع ويخدم سلطته. من الشرع والدين، من العادات والتقاليد، من الواقع والمحيط، بل حتى من المرجعيات الغربية بجوانبها المتعددة، روحية كانت أم مادية. المقياس الوحيد للقيمة والفكرة عنده هو نفعيتها مادياً ومعنوياً، مما يخدم النزعة التسلطية ولوازمها. ويمثل الشتوي الجانب الديني الشرعي الذي ينظم علاقات الأفراد فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين الخالق سبحانه عز وجل من جهة أخرى، وذلك في إطار الضوابط الشرعية المختلفة التي تمثلها القوانين والأحكام الفقهية والشرعية.

أما اليزيدي، فهو جانب من جوانب الحياة الواقعية للطبقات الشعبية. تتقاطع فيها انعكاسات الجانبين السابقين، الضوابط الدينية، وبراغماتية السلطة، إضافة إلى سلطة التقاليد وضغوطات الحياة اليومية،

اسم فاعل في صيغة مبالغة، من دهس يدهس، أي داس بقوة. وهو المعنى الذي وإن كان ضعيفاً في «لسان العرب»⁵ أي غير واضح، فإنّه بارز بقوة في «المنجد»⁶، ولاسيما بجانبه اللهجي، الشعبي. الكنية واللقب يتعارضان بقوة مع اسم الشيخ: - عبدالسلام - نظرياً وعملياً، وهذا لدى الراوي ووالدته على الأقل. يقرن اسم الشيخ في معظم الحالات إن لم نقل فيها كلها، بذكر شخصيتين أخريين:

- أبو الحسن الشتوي، فقيه القرية وإمامها، وممثل السلطة الروحية فيها. يعطي حضوره للقارئ فرصة الحكم على أعمال الشيخ بمنظور الشرع، ورؤية مدى احترام هذه الأفعال لأوامره ونواهيه، أو ابتعاده عنها. وعليه يلاحظ على تدخلات الشتوي أنها تقننية بحتة في مضمونها وشكلها، فهي عبارة عن إيراد للأحكام الشرعية في لغة عملية/فقهية/ صارمة صرامة الأحكام نفسها، إلا أن هذه الصرامة والحياد يضيعان في بعض الأحيان، إذ يغض الطرف عن أفعال الشيخ - وهما بالمناسبة أصدقاء - أو يحاول تبريرها.

- اليزيدي وزوجته الدرعية: هو البدوي، صاحب الشيخ وراعي غنمه، تأتي تدخلاته هو أيضاً في شكل أحكام وملاحظات مستقاة من واقع الحياة البدوية الصحراوية، بقساوتها وحدتها، وصعوبة ظروفها. هذه الحياة لدى إحدى شرائح الطبقات الاجتماعية الدنيا، ومعاناتها في

عبر الهجرة - لا يختلف كثيرا عن هذين البرنامجين، فإن برنامج علي وسعيد كان الهروب من الفقر والضييق المادي، الذي حلّ بالعائلة في تونس، في فترة من الفترات.

هكذا إذن تبدو الغربة المخلص الذي سينتشل هذه الشخصيات من خضوعها للسلط المختلفة: سلطة الدين، سلطة السلطة (أولى الأمر)، سلطة الأبوية، سلطة التقاليد، سلطة الفقر والضييق المادي، وتغدو فرنسا الملجأ الذي يحقق لهذه الشخصيات هدفها/ حريتها. وبهذا المنظور تصبح المرجعية الشرقية بمختلف جوانبها أسوارا منيعة لسجن هو الشرق ذاته. وعليه فالهجرة هي السبيل إلى الحرية، وبالتالي، لا تتناقض هذه المرجعية مع المرجعية الغربية بجوانبها المختلفة هي الأخرى فحسب، بل تتعكس كليا، لأن الحرية في الغرب لا محدودة إطلاقا.

إلا أن هذه الشخصيات، بخلاف الراوي لم تتحقق كفاعلين منجزين لقطائع أكيدة مع المرجعية الشرقية. فإذا كانت قد تجاوزت المرحلة الأولى من مراحل سيرورتها الإنجازية: 8: مرحلة الاحتمال/ التفكير في الهجرة وانتقلت إلى المرحلة الثانية، مرحلة التظاهر بإنجازها للهجرة في حد ذاتها، فإن الأهداف المرجوة منها لم تتحقق. لأن الاغتراب المكاني وحده لا يكفي في هذا السياق، إن لم يكن مشفوعا باغتراب روحي مفاهيمي عميق، يتعدى القشور إلى الجوهر. يتجاوز المادة إلى الروح ويكتسح ترسبات اللاوعي، وهذا بالضبط ما

ومعاناتها. ومن الشخصيات الأخرى التي يقترن ذكرها بذكر الشيخ، أم البطل/ الراوي، التي لم تكن على وئام مع جده (أي الشيخ) إطلاقا، بل أنها هي التي أطلقت عليه كنية أبي جهل، وكذا عمته أم سعيد وابنتها، أو والده في بعض الحالات وباقي أفراد العائلة وآخرون... إلا أن تأثير هذه الشخصيات لا يصل إلى الحد الذي يجعل أيا منها (أو مجتمعة) ممثلة لجانب مرجعي معين في الرواية.

يبرز تصارع المرجعيات في هذه الرواية من خلال صور الشد والجذب بينها، التي تتمظهر عبر علاقات الشخصيات بعضها ببعض، والتأثيرات المتبادلة لسلوكاتها وأفعالها، مما ينعكس على برامجها السردية فتتقاطع متكاملة أو متعارضة أو متعاكسة. فالبرنامج السردى للجد 7، وهو ممارسة السلطة في أعنف وأقسى صورها على أفراد عائلته ومحيطه، يتعكس مع البرنامج السردى للراوي الذي يتمثل في رفض هذه السلطة ووصايتها، والانطلاق نحو دائرة ما وراء المنوع. أي تجاوز العادات والتقاليد ومحظوراتها وهو بهذا يتكامل إن لم نقل يتحد وبرنامج أخته مريم التي تتحدى التقاليد هي الأخرى، وتتصارع مع القيم، وهو ما يفسر عشقها للبحر، وما وراء البحر وتزوجها من ابن عمّتها سعيدا لأنه كان يشتغل في فرنسا.

وإذا كان برنامج عباس - الذي يتمثل في الإفلات من سيطرة الشيخ هو الآخر، وتحرير طاقاته بعيدا عنه

عضلية بحثة، فإن فقدته لذراعه يعني فقدته لإنتاجيته وقيمتها المادية، وهي إحدى القيم الغربية الأساسية أيضاً. وهذا كله مما لا يمكن أن يتساهل فيه الغرب، لاسيما أننا «هاجرنا إليه ولم يسألنا أهله المجيء» (الرواية، ص 59)، فنحن الأحوج إليهم منهم إلينا.

أما النتائج فهي خيبة الأمل التي ولدتها هذه الأحداث، وآثارها في نفسيات الشخصيات مما دفعها للعودة إلى الوطن، لا عودة توبة حضارية، بل عودة يأس تجلى لها معه أن رفض الشرق لا يتحقق في الهجرة. فالمهاجر هو كالمستجير من الرمضاء بالنار.

«لم يتركني ابن عمي أكمل حديثي. قاطعني بحدة. قال لي: لقد سمعت هذا الكلام في النوادي والاجتماعات منذ أكثر من عشرين سنة، وحاولت أن أقنع به يوماً ولكنني لم أقفلح. حاولت أن ألس حريتي فلم أجدها. وحاولت أن أرى مساوئي بالبشر الذين أعيش معهم فلم أعثر لها على أثر، لا في بلادي ولا في بلاد الناس. عشنا هناك الإضطهاد والتعسف، ومصادرة الحريات والحقوق، وعشنا هنا العنصرية والمهانة والإحتقار، بل وعشنا حالات أخرى من الخوف والتهديد لا يمكن أن تمنحي من الذاكرة. خوفي الآن من الجور في بلد الحرية والعدالة والمساواة، يساوي خوفي من العودة إلى بلد الإستغلال والحيث والظلم (....) غباوتي كانت في اعتقادي يوماً أن الهجرة إلى فرنسا ستحقق لي السعادة (....) وها هي الآن تبدل وجهها، وتعكس الإتجاه

لا نجده لدى هذه الشخصيات، فرواسب المرجعية الشرقية المتراكمة في أعماق لاوعيتها، هي ذاتها التي أيقظت فيها الحس الحضاري فيما بعد بطفوها على السطح بفعل أولى الهزات التي تعرضت لها في المهجر. هي بالنسبة لسعيد وعباس اتهامهما، ثم عودتهما إلى البلد، وبالنسبة لعلي فقدته لذراعه. هذه الحوادث أثبتت استحالة تحقيق هذه الشخصيات للقضية التامة بالنظر إلى أسبابها ونتائجها التي تقف حجر عثرة في سبيل الاندماج في الآخر. فالأسباب ناجمة عن تعارض بعض قيم المرجعية الغربية مع الرواسب المشار إليها سابقاً: فالشرف باعتباره إحدى القيم الرفيعة في الشرق، يتعارض مع مفهوم الحرية المطلقة للعلاقات والأحوال الشخصية للفرد في الحضارة الغربية، وهو ما سجن من أجله سعيد عندما تم الربط بين علاقة زوجته بجاك لوبو الحلاق، ومقتل هذا الأخير. والوقوف إلى جانب إسرائيل وتدعيمها في كل الحالات هو إحدى القيم الغربية الثابتة التي تتجاوز جذورها العصر الحديث، لتتغرس في أعماق التاريخ الأوروبي، أو على الأقل ما تعلق منه بالمواجهة بين أوروبا والشرق عبر العصور، والتي تجلت في أقصى صورها وأقساها من خلال الحروب الصليبية، والاستعمار، وحروب الاستقلال في بعض البلدان، وهو ما من أجله سجن عباس، ثم أخرج من الفردوس. ولأن وسيلة علي في الاندماج في الوسط الغربي كانت

التحرر من آثار الضغوطات المشار إليها، والتصرف بلا وازع أو رقيب.
«فما بيني وبين مريم يتعدى القرابة الدموية، ما بيني وبينها يشبه التواطؤ على تحطيم الحدود وكسر الحواجز، هي تتحدى التقاليد وتتصارع مع القيم، وأنا أتجاوز التقاليد والقيم لأجرب ما وراء الممنوع» (الرواية، ص 57).
«كانت أقدار الأغنياء عاطلة إلى حين، ثم ضاق القوقع بساكنيه فتفرقوا. رحلوا بسواعدهم إلى الشمال، حيث كانت السياسة رخوة، وتديرير الرأس ممكنا، ومن هناك قطعوا البحر وقطعوا معه سره الولاء للأنظمة والأشخاص (...). أحب علي وسعيد في أوروبا المال والحرية، وأحبت مريم الرفاهية و...» (الرواية ص 48).
- المستفيد Destinataire : المهاجرون.
- المساعد Adjuvant : ظروف المعيشة السهلة في أوروبا، موادة الفرص للعمل وتثمين جهود العاملين «لا يشقى في هذا البلد إلا الكسول» (الرواية، ص 156)، المزايا الاجتماعية، سهولة الإلتحاق بمراكز العلم والدراسة في الفترة المفترضة لوقوع الأحداث ووجود الراوي في فرنسا، وهي فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات.
- المعارض Opposant : عدم القدرة على الاندماج الكلي، بفعل الترسبات القابعة في الأعماق، وخيبة الأمل - وهو ما لا نجده عند الراوي - إضافة إلى حاجز المركزية الأوروبية.

فأتصورها في العودة إلى القرية والعيش هناك في اطمئنان، ولو كان ذلك صحبة العطالة والفقر والحرمان» (ص 114-115).

ينضاف إلى هذا ما نلاحظه من تعال لدى الطرف الثاني (الغربيين)، يعكس هذا التعالي ضمنياً أو بجلاء، بوعي أو بغير وعي، الشعور بالتفوق الغربي، أو فكرة المركزية الأوروبية التي تتواتر لدى معظم الأوروبيين مهما كانت مستوياتهم وتوجهاتهم المادية والفكرية.

على أن عودة الراوي وهو المغترب المثقف، لم تكن عودة اضطرابية كمثيالاتها ومع ذلك فقد عمقت رفضه للشرق، وكست هذا الرفض بهجرته الثانية، التي جعلت منه فاعلاً متحققا في إحداث القطيعة في كل الصعد والمستويات، رغم أنه كان يحلم باستحضار المارد القومي لإصلاح الأوضاع، وتحطيم الطواحين البشرية المتسببة في الفساد (الرواية، ص 103).

وإذا انتقلنا إلى مستوى أعلى، وأدرجنا هذه البرامج السردية ضمن نسق أرقى هو «النموذج العاملي» 10، اتضحت لنا أركان فعل الغربية وعوامله على النحو التالي:

- الدافع Destinateur : ضغوطات المرجعية الشرقية وآثارها المادية (أسر وقيود السلط المختلفة: الدين، أولى الأمر، العائلة، الظروف المادية الصعبة).

- الفاعل Sujet : المهاجرون (الراوي، مريم، عباس، علي، سعيد).
- الهدف، موضوع الفعل Objet :

تنظم هذه الأدوار العملية في الشكل التالي:

الدافع ————— الفاعل ————— المستفيد

المهاجرون	الراوي وبقية المهاجرين	ضغوطات الواقع الشرقي بمختلف مكوناته
-----------	---------------------------	---

المساعد ————— موضوع الفعل ————— المعارض

- الراوي:	الهدف	سهولة الحياة ويسرها
- الآخرون: الروابط	التحرر	في الغرب، بالنسبة
- المترسبة في اللاوعي.		للفترة التي جرت
- المركزية الأوروبية		بها الأحداث

الشرق والغرب، والتي يمكن أن نجد لها امتدادات إيحائية دلالية أخرى كثيرة في النص.

الرواية مسرودة بضمير المتكلم. الراوي فيها شخصية أساسية من شخصياتها، إن لم نقل أنه الشخصية المحورية إلى جانب جده، وبدرجة أقل مريم أخته. ولكونه شخصية مشاركة في الحدث، وشاهدة على معظم حلقاته في الوقت نفسه فقد كان هو السارد لهذه الأحداث مباشرة، أو نقلاً لبعضها عن شخصيات أخرى كاليزيدي مثلاً، لذلك فإن هذه الصيغة هي الأكثر تلاؤماً مع طبيعة الموضوع وطبيعة الفكرة التي أراد صاحبها تبليغها. ذلك أن الموقف المعبر عنه هنا لا يستقيم إلا بالعرض والتحليل والموازنة والمقارنة والتبرير، مما يدفع بالراوي في كثير من الحالات إلى التقريرية والمباشرة والخطابة، إلا

في المستوى العميق للدلالة، تتمحور الفكرة التي تطرقها الرواية حول الموقف من المرجعية، من الثقافة المحلية، بمكوناتها وعواملها المختلفة. لهذا الموقف طرفان متعاكسان: الخضوع مقابل التمرد، تتصل به أفكار جزئية كثيرة. تعبر عن وحدات معنوية مختلفة، كالمسموح والممنوع، الغرب والشرق، الغنى والفقر، التقدم والتخلف، العزة والمهانة، السخرية والتقدير، الجور والعدل، المساواة واختلال الموازين، الواقع والخيال، شظف العيش والرفاه، الإستبداد والديمقراطية، الوعي واللاوعي، الفساد والإستقامة، الإستسلام والمقاومة، الأمل واليأس، الجد في العمل والتواكل، القوة والضعف، إلى غير ذلك. كما تبرز أيضاً عبر الجزئيات المعنوية المتعددة الكثيرة التي يبرزها موضوع العلاقة بين

لغة الرواية راقية. إلا أنها ليست غريبة أو معقدة. وأسلوبها فني جميل. تلحظ فيه ظلال أساليب مختلفة بمستوياتها اللغوية المميزة، كالأسلوب القرآني والديني مثلاً، أو أسلوب الأمثال السائرة، أو الأسلوب الشعبي البسيط الذي تنعكس فيه لهجة المنطقة. وتطغى على الأسلوب الغنائية في بعض المواضع، وتغلغه مسحه من السخرية في مواضع أخرى تخفي وراءها مرارة كبرى وخيبة أمل عميقة، خصوصاً لما يتعلق الأمر بتعرية الواقع الشرقي عموماً، والعربي خصوصاً وهي مفارقة أعطت لهذا الأسلوب خصوصيته التي تجعلك تتخيل أنك بصدد قراءة خاطرة أو مقال تأملي، وليس رواية أو نصاً قصصياً.

خلاصة القول، أن رواية «أبو جهل الدهاس» نص قصصي عربي معاصر، يندرج في إطار الفكر الذي اتخذ إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب موضوعاً له، إلى جانب نصوص أخرى أحدثت ولا تزال ضجة كبرى في عالم الأدب العربي في العصر الحديث، مثل: عصفور من الشرق، والحي اللاتيني، وموسم الهجرة إلى الشمال، والسنيرة، وغيرها مما لم نذكر من النصوص.

يمتاز عن هذه النصوص، في مستوى المضمون، برفض الشرق رفضاً قاطعاً، إلا أن خيط الرجعة فيه غير مقطوع نهائياً. لأن الهجرة ليست حلاً للجميع، وبالتالي فإن البديل ليس الغرب، بل شرق آخر غير الشرق الحالي، شرق تزول منه

أنها ليست تلك الخطابة والتقريرية والمباشرة المجوجة، (انظر الفقرة 2,2). وهنا يكون ضمير المتكلم والحال هذه الأنسب لهذه الطريقة في القول والنظر إلى الأشياء والأكثر تخفيفاً من حداثها.

الأحداث المروية في هذه الرواية خصوصاً منها التي جرت بتونس لا تجمعها علاقة الخطية الزمانية: قبل / بعد، فهي ليست في معظمها أسباباً لما بعدها أو نتائج لما قبلها، لأن ذكر هذه الأحداث (أي التي جرت بتونس) لا يأتي إلا تعليقاً على حدث أو جزء من حدث من تلك التي تجري بفرنسا، أو - مثلاً - سبق الإشارة إلى ذلك - للمقارنة أو التبرير... يؤدي بنا هذا إلى القول بأنها ليست حلقات من حدث واحد متصل، بل هي حوادث مستقلة بعضها عن بعض، زمانياً ومكانياً ودالياً أيضاً. ذلك أن المنطق المتحكم فيها منطق موضوعاتي بحث قائم على تداعي الأفكار التي تستدعي بدورها أحداثاً تدور حول الفكرة، لتصور موقف هذه الشخصية أو تلك منها، ولا سيما مواقف الراوي وجده، أو مريم أخته. وعليه يمكن القول بأن الرواية ليست سرداً لأحداث، بقدر ما هي عرض لمواقف وأفكار معينة، بمعنى أن الغالب عليها هو الأحكام والملاحظات التي يطلقها الراوي على موضوع، أو شخص معين، فتكون الحادثة الإطار الداعم لهذه الفكرة أو الموقف، وهو ما يفسر هذا التداخل الزمني الذي تميزه الارتدادات الكثيرة، والعودات المتكررة إلى الوراء.

تأطير هذه الفكرة أو ذاك الموقف أو تلك الرؤية، وكيف يمتاز الأسلوب بما لاحظناه عليه سابقا.

ختاما نبيح لأنفسنا إصدار حكم نستسمح فيه القراء، مفاده أن هذه الرواية نموذج متميز من نماذج نص الغربة في الأدب العربي الحديث، شكلا ومضمونا. لو أتيح له قدر ضئيل من العناية التي أتيحت لغيره من النصوص في المجال نفسه، لما قل عنها شأنا وأثرا.

التناقضات التي تدفع إلى اليأس ثم إلى الهروب، شرق يغير من الداخل.

ميزة أخرى نلاحظها في هذه الرواية، هي شخصية المرأة الشرقية المهاجرة الرافضة للشرق على طريقتهما هي الأخرى، مما لانراه في الروايات الأخرى أو لا يبرز فيها بقوة.

أما في مستوى الشكل، فقد لاحظنا كيف أن الإطار العام للحدث هو في الواقع أحداث متفرقة، يسوقها الراوي من هنا وهناك لتبرير أو

الهوامش:

(*) ألفت هذه الورقة في كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد / المملكة الأردنية، في مؤتمر النقد الأدبي السادس.

(1) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الشوق والحنين إلى الأوطان. سلسلة «اللغة والآداب»، دار الرائد العربي، بيروت / لبنان 1982م.

(2) المسدي (عبدالله)، الألوينية والأطوبية، الدار العربية للكتاب. ط 3 تونس / طرابلس بدون تاريخ. انظر: مصادرة المخاطب.

(3) صحراوي (ابراهيم) أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية المعاصرة بين الأدبية والإيديولوجيا: رواية «ضمير الغائب» للأعرج واسيني، و«الفجوة» لحفناوي زاغز نموذجاً. مجلة اللغة والأدب. عدد 8، 1996م. جامعة الجزائر. الجزائر 1996م.

(4) المرجع السابق. ص 158.

(5) ابن منظور (محمد). لسان العرب. مادة دهس.

(6) المعلوف (لويس). المنجد في اللغة والاعلام. مادة دهس.

(7) Courtes (Joseph), Introduction a la semiotique narrative et discursive, Hachette Universite, Paris/France 1976.

(8) Entrevernes (Groupe d'), Analyse semiotique des textes, PUF Lyon/France 1979, p.65.

(9) نشير هنا إلى أن المرء يقرأ عبارة منقوشة بخط عربي جميل على مدخل البناية التي تضم معهد العالم العربي في باريس، تقول هذه العبارة وهي شطر من بيت للإمام علي ابن أبي طالب كرم الله وجهه: قيمة كل امرء ما يحسه.

Coutes (Joseph), op.cit/p 76. (10)

أنا الذي ابتدأ

• شعر: شوقي بغداددي

ليس لأن الشمس كانت

بين غيمة وغيمة

ترشقني بغمزة

وتغرب



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

لست أنا الرائي

أنا المرئي

والأرض التي تُرحب

ليس لأن المطر الخفيف كان واعداً

كأن حبي القديم كان حاضراً

والشاعر العاشق يكتب

أنا الذي اخترعته

وعندما هما

وكان صادقاً صدقته

وعندما طلبتُ أن يهدأ بعض الشيء

لم يعباً

وظلَّ يسكُبُ

ليس لأنَّ برعماً

بحجم حبة يابسة من الأرز

أنعشته نسمة دافئة

فصار مدخلا لغابة طازجة

أنا الذي كنتُ وراء قشرة البرعم

أستحُّها، وأنقبُ



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ليس لأنَّ لوحة الفضاء

كانت في ثوانٍ تخطفُ ابتسامة

ثمَّ تُقَطَّبُ

لستُ أنا الرسَّامُ

كان مشهدي يوحى

وكانت السماءُ تستطيبُ دهشتي

فترسم الأشياءَ إرضاءً لها

لأبدٍ أنني كنتُ جميلاً وقتَها

أنا بدأتُ

كانت صِحتي جيِّدة...

وكُنْتُ أَلْعَبُ..

الميراث

• مفتاح العماري
شاعر ليبي

● لماذا أيها الميتُ أعطيتني الأرملة الخوون

مرضعة الفواحش، وراعية النزوات.

● أعطيتني الشقيقة الخنساء، مربية الثأر

النائحة في مضارب البدو.

● أعطيتني التوأم الذي خطفته تجارة الكتان،

وتماثيل البنات الثرثرات.

● أعطيتني خزائن العث

وجرار العطن

● أعطيتني الريح بلا أشجار أو نوافذ

والسماء بلا وطن..

وذهبت مبكرا أيها الباسل

غافلا عن صرير الخيانات

ورائحة الثعالب وصمت النياشين.

● أعطيتني عائلة من وحل وقبيلة من كرناف

● أعطيتني مسارب السياط المسعورة فوق

جلدي، وتركت خيالي النازف وحيدا يدمي

● أعطيتني اللسان المعتقل بفصاحة العي

وتأتاة الغرقى.

كأنني من هدر اللحظة الفاسقة.

ونطفة الخلاعة، رهينة السر،

وأن فيضي هوس الصعاليك



ولوثة العيارين.

● أعطيتني أسمال العسس

وأحذية القتلة

ود شنتني المجاز للمتاهاات

● أعطيتني مشية فرسان الوهم

أنا الناحل من لدغة الجوع،

وقسوة الزمهرير.

● أعطيتني كنيك التي لا تزن رغيفا

وتركت ضجيجك يثقل الأذن

ويمزق الستائر

تركت كلابك النزقة

تعبت بالكتب والشبابش والنجوم

وتمشط شعر الغوايات

فكيف سأنام

وأنت لم تمنحني عشا آمنا

أو لحافا أو حقيبة

ولم يبق منك أيها الغاير

إلا خُلب الصخب

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وأصداء حروب العشائر

فها هي نجومك الجريحة

ضالة بين القرى

مثل ذنوب لا تغتفر

● أعطيتني مناجم الجهل

وأوصاف الخطيئة

● أعطيتني زئير السبع

وقامة الجندب

● أعطيتني نسب الشياطين

وسلالة النار

● أعطيتني ضراوة البؤس

وفخامة الأسى.



ARCHIVE

● أعطيتني ثروة الجبل
وميراث العقارب
وتركت السماء قاحلة
بلا عناوين واضحة ومنازل
تركت الدروب في عيوننا
المبللة بالهوان
عمياء

بلا ظلال أو حدائق
فأين هم صحبك
الذين قاسمتهم الكأس والليل
وأقمت الولائم والمسرات.

● أعطيتني قرحة القمر
وشيخوخته المبكرة

● أعطيتني شراء الأسرى
وأحلام المساجين

● أعطيتني وحشة الروح
وفراغ البدن

● أعطيتني بلاغة العيش
<http://Archivebeta.Sakhrit>

وإعجاز المنافي

● أعطيتني مدافن التوق

وأكفان المباحج والمسرات

● أعطيتني مآثر الطحلب

وعبقرية العطب

فأين اختفى اشقاؤك

الذين وهبتهم الأرض

والفضة، ونحرت الذبائح

أين هم بعد موتك

السادة الذين روضت لهم الخيل

وأطعمت الجراء.

وجلبت الكمأة وزيت الجبل

● أعطيتني اللعنات
 وقذائف البصاق
 ● أعطيتني يقين التشرد
 وهياج الزوابع
 وورثتني أيها الميت أطلال الخيبة
 وعتبات البكاء.
 ورثتني الخفة التي أهملتها النباهة، وتركتني يتيما بين المخالب،
 يتيما أهش الذباب عن مخيلتي
 لا بيت لي أو طريق أو حبيبة،
 شريدا في كنف العراء
 ومشية الصدف
 وهبتني القواقع الباردة
 والنساء الرماد
 وسلمتني لبراري العوسج
 ورحلة الحفاة
 لغة هامة تنهشها البراثن
 وغمرتني برعبك أيها السخي
 برعبك عقلت كائناتي
 وجعلتني وقودا لحروبك
 وملاعب لعصيك الهائجة
 الميراث
 ذهبت ياسيدي
 ولم تترك لي اسما واحدا
 أستغيث به
 أو كلمة رحيمة أتشبت بثيابها
 هكذا قتلتنني
 أيها الميت.

الزهرء (ليبيا) 9.13.2000

حكاية الخريف

• فاضل الفاضل

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يُحِيطُنِي السَّوْسُنُ

والخريفُ

متى يَأْتِي الشِّتَاءُ

قَامَةُ الصَّمْتِ الأَبْيَضِ

وَمَيْلُ الرِّيحِ السَّاكِنَةِ

هل يهدرني الوقتُ

وأنا

أَجْمَعُ

حَبِّكَ

بالرَّاحَتَيْنِ؟!؛

كَأَنَّ طَيْفَكَ مَرَّ عَلَى الشُّوَارِعِ المَغْسُولَةِ

كَأَنَّهُ أَوْمَضَ تَحْتَ الشَّجَرِ الدَافِئِ
كُنْتُ أَمْشِي .. طَافِحاً
فِي دِيَارِ الصَّمْتِ
بَيْنَمَا تَنَامِينَ وَادْعَةً
فِي كَنَفِ الْأَمْهَاتِ
يَا هَذَا!
كَيْفَ اسْتَقَامَ ...
مَا ذَنْ مِنْ بُخَارٍ

وَكَيْفَ تَهَالَكَ
كَأَكْوَانِ الْكَلَامِ
يَا هَذَا!
أَلَيْسَ الْفَرَاغُ أَكْثَرَ امْتِلَاءً
مِنْهُ!

أَلَيْسَ الصَّمْتُ أَكْثَرَ ضَجِيجاً!
يَا هَذَا!


ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رَحْلَةً كَأَنَّهَا سَيْرُ الْحَشَّاشِينَ
حُضُورٌ يَتَبَدَّدُ
وَغِيَابٌ يُقِيمُ

كانه اسمه الحب

• سوزان عليوان



تضيء عريها
بنجوم ورقية
كالتني في دفاتر الأطفال،
بنت ليل.

زهرة إلكترونية
تتنهد:

«لو يضمّني كتاب».

كلما حط على كتفه طائر
تذكر الشجرة التي كانها،
مقعد منسي في حديقة.

شريطة في شعر طفلة
تحلم

بأن تكون فراشة،

فراشة

تحلم بأن تكون

شريطة في شعر طفلة،
طفلة تحلم.

في الدمعة
سمكة
تذرف
البحر.

نغمة تعاتب الناي:
«لم لم تتركني مع العصفور؟».

زجاجة فارغة
آنية زهرته.
زهرة مرمية
في كوم قمامة.

تعلم الرقص
لقطتها.
خلف النافذة
كلب ينبج:
«وأنا؟».

شارعان، في عناق، عند تقاطع.
إشارة معطلة
تحملق في المارة
بعين حمراء.

بدموعها، تمسح البلاط.
تمزجها جيذا بالصابون.
سيدة البيت
لا تحتمل غبار الحزن.



خفافش

يسأل الليل:

«لماذا أنت قاس، هكذا يا أبي؟».

جسر قديم

يوبخ قوس قزح:

«لاتغتر، يا ابني، بهذه الألوان كنت أنا مثلك».

ينصت

إلى

نبض

عصفور

رسمه

بأظفاره.

عجوز متآكل العظام

يحمل رسائل الحب في مراكب ورقية

وحكايات القراصنة والجنيات

للأطفال.



فنجان حزين جدا.

كيف له أن يحضنها

فيما تقبله

وله ذراع واحدة؟

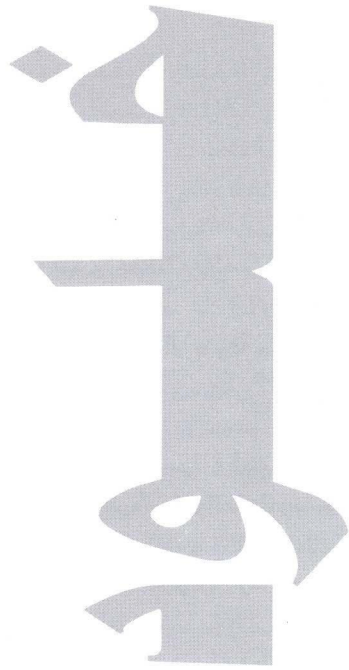
هيكل عظمي

ينحت

ما يتبقى.

أسنان قليلة

تبتسم.



قصة: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: كامل يوسف حسين

مضى رجل وفتاة شابة يتنزهان معا. وكان هناك عدد من الأمور المتسمة بالغرابة فيما يتعلق بهما، فقد تضاماً كعاشقين، كما لو كانا لا يشعران بفارق الستين عاماً الذي يفصل بين عمريهما، وبدأ العجوز ثقيل السمع، ولم يكن بمقدوره فهم معظم ما قالته الفتاة، وقد ارتدت هذه الأخيرة «هاكاما» ذات لون قاتم مع كيمونو يجمع بين اللونين الأرجواني والأبيض في نمط زخرفي بديع يشبه القوس، وكانت الأكمام بالغة الطول، أما الرجل فمرتدي ثياباً كتلك التي يمكن أن ترتديها الفتاة لتعكف على نزع الأعشاب الضارة من حقل أرز، باستثناء عدم استخدامه لأربطة الساقين، وبدأ كماً رداءه المحكم وسرواله المربوط عند كعبيه كأنهما ينتميان للملابس امرأة، وتدلّت ثيابه واسعة عند خصره الناحل.

سارا عبر المرجة، وامتد أمامهما سلك شبكي عال، ولم يبد على العاشقين أنهم لاحظا أنهما سيرتطمان به، إذا واصلتا سيرهما، ولم يتوقفا، وإنما سارا عبر الشبكة، مثلما يمر من خلالها نسيم الربيع.

بعد أن مضيا مجتازين الشبكة، لاحظتها الفتاة، قالت، وهي ترمق الرجل: -أوه، شنتارو، هل تجاوزت الشبكة بدورك؟

لم يسمع العجوز ما قالت، ولكنه أمسك الشبكة السليكية بقوة.

-أنت يا ابنة الحرام! يا ابنة الحرام!

قالها، وهو يهز الشبكة، وجذبها بقوة بالغة، وفي لحظة تحركت الشبكة الهائلة بعيداً عنه، فتعثر الرجل، وهو ممسك بها.

-حذار يا شنتارو! ماذا حدث؟

وضعت الفتاة ذراعيها حوله، وجعلته ينهض.

قالت:

- دع الشبكة... أوه، لقد فقدت الكثير للغاية من وزنك!

نهض العجوز أخيرا، ومضى يتجالد، وهو يقول:

- شكرا لك.

أمسك بالشبكة، بقوة، ولكن هذه المرة بخفة، وبهدوء واحد، ثم بالصوت العالي

الذي يتحدث به الأصم قال:

- اعتدت أن لتقط الكرات من وراء شبكة يوما بعد الآخر، طوال سبعة عشر عاما

ممتدة.

- سبعة عشر عاما زمن ممتد؟... إنه زمن قصير.

- إنهم يضربون الكرات حسبما طاب لهم، وهي تحدث صوتا فظيعا، عندما

ترتطم بالشبكة السلكية، وقبل اعتيادي عليها، كنت أنكش انزعاجا منها، وبسبب

صوت هذه الكرات أصبت بالصمم.

كانت شبكة معدنية لحماية فتية التقاط الكرات في ملعب للجولف، وكانت هناك

عجلات في أسفلها بحيث يمكن تحريكها للأمام والوراء، ويمينا ويسارا، وكانت

بعض الأشجار، وقد اجتثت إلى أن بقي صنف غير منتظم منها فقط، يفصل

مضمار انطلاق السيارات عن ملعب الجولف.

وإصلا السير، مخلقين الشبكة وراءهما.

أرادت الفتاة أن يسمع العجوز كلماتها، فوضعت فمها على أذنه:

- أي ذكريات بهيجة يعيدها هدير المحيط إلي، بمقدوري سماع هدير المحيط.

أغمض العجوز عينيه وهو يقول:

- ماذا؟ آه، يا ميساكي إنه نفسك الرهيف، تماما كما كان منذ وقت طويل.

- ألا يمكنك سماع هدير المحيط؟ ألا يعيد إليك ذكريات أثيرة؟

- المحيط.. هل ترينه؟ ذكريات أثيرة؟ كيف يمكن للمحيط الذي أغرقت فيه نفسك

أن يعيد إليك ذكريات أثيرة؟

- طيب، إنه يعيدها إلي، هذه هي المرة الأولى التي أعود إلى موطني فيها خلال

خمسین عاما، وأنت قد عدت إلى هناك بدورك، وهذا يعيد إلي الذكريات.

لم يستطع العجوز سماعها، ولكنها واصلت الحديث:

- إنني سعيدة لإغراق نفسي، فبهذه الطريقة يمكنني أن أفكر فيك للأبد، تماما

على نحو ما كنت أفعل في اللحظة التي أغرقت خلالها نفسي، وفضلا عن ذلك،

فإنها الذكريات الوحيدة لدي حتى وصلت الثامنة عشرة من عمري، إنك شاب للأبد

بالنسبة لي، والأمر نفسه بالنسبة لك، ولو أنني لم أنتحر وجئت أنت إلى القرية

الآن لرؤيتك، فإنني سأكون امرأة عجوزا، كم هذا مثير للغثيان! ما كنت لأرغب في

أن تراني على ذلك النحو.

تحدث العجوز وكأن ما قاله مناجاة رجل أصم:

- لقد مضيت إلى طوكيو، ومنيت بالفشل، والآن، وقد أقعدي التقدم في العمر،

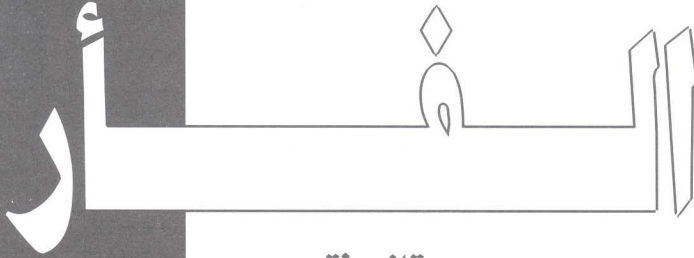
عدت إلى القرية، وكانت هناك فتاة حزنت عندما أجبرنا على الافتراق، وأغرقت

نفسها في المحيط، ولذا فقد تقدمت بطلب للالتحاق بعمل في مضمار سباق السيارات المثل على المحيط، وتوسلت إليهم أن يسندوا إلي هذا العمل... ولو من باب الشفقة فحسب.

- هذه المنطقة التي نسير فيها هي الغابات التي امتلكتها عائلتك.
- لم أستطع القيام بأي شيء إلا النقاط الكرات، وقد أذيت ظهري من الانحناء كل ذلك الوقت... ولكن كانت فتاة انتحرت من أجلي، وكانت الصخور الصلدة بجواري، ولذا كان بمقدوري الوثوب حتى لو كنت أترنح، ذلك هو ما فكرت فيه.
- لا ينبغي أن تواصل البقاء على قيد الحياة، ولو أنك كتب عليك الموت، فلن يكون هناك في الأرض من يتذكرني، وسوف أموت على نحو كلي.
تشبثت به الفتاة، ولم يكن بمقدوره سماعها، لكنه عانقها.
- ليكن ذلك، فلنمت معا، هذه المرة.... جئت من أجلي أليس كذلك؟
- معا، لكنك لا بد أن تعيش، تعيش من أجلي، يا شنتارو!
جاهدت لتلتقط أنفاسها، وهي تتطلع من فوق كتفه، أشارت بحيث إن العجوز حول عينيه باتجاه الأشجار، تابعت:
- آوه، هذه الأشجار الضخمة لا تزال هناك، الثلاث جميعها... تماما كما كانت منذ زمن بعيد.

- لاعبو الجولف يخشون من هاته الأشجار، وهم يواصلون إبلاغنا بأن علينا أن نجثثها وعندما يضربون كرة فإنهم يقولون إنها تنقوس إلى اليمين، وكأنما اجتذبتها سحر هاته الأشجار.
قالت الفتاة:
- سيموت لاعبو الجولف هؤلاء، في وقت لاحق، قبل وقت طويل من فناء هاته الأشجار، هاته الأشجار عمرات بالفعل مئات السنوات، ولا عبو الجولف هؤلاء يتحدثون على هذا النحو، ولكنهم لا يفهمون عمر الإنسان.
- هاته الأشجار قام أسلافي على رعايتها عبر مئات السنين، ولذا فقد جعلت المشتري يعد بعدم قطع الأشجار، عندما بعث الأرض له.
- فلنذهب.

قالت الفتاة، وهي تجذب يد الرجل، وسارا على سهل، نحو الأشجار الهائلة.
مرت الفتاة في يسر عبر جذع الشجرة، وفعل العجوز الشيء نفسه.
حدقت الفتاة في العجوز وقالت معربة عن دهشتها:
- ماذا؟ أنت ميت بدورك، يا شنتارو؟ أنت كذلك؟ متى لحق بك الموت؟
لم يحد رداً.
- لقد مت من قبل... ألم تمت؟ كم هو غريب أنني لم أقابلك في عالم الموتى!
طيب، جرب السير عبر جذع الشجرة مرة أخرى لتختبر ما إذا كنت حيا أم ميتا، وإذا كنت ميتا، فإن بوسعنا الولوج داخل الشجرة والمكوث هناك.
اختفيا داخل الشجرة، ولم يعاود العجوز ولا الفتاة الظهور مجدداً.
بدأ الغسق ينتشر إلى الشتلات الصغيرة وراء الشجرات الكبيرة، وضربت السماء فيما وراءها إلى اللون الأحمر الخافت، حيث يتردد هدير المحيط.



ممتاز مفتي

ترجمة: الجاللي الكدية

كنا نعيش معا في تلك الغرفة الفاخرة والداقة، ومع ذلك كنا نشعر بالوحدة التامة، كما لو أننا منفصلان عن بعضنا، ولو أننا كنا منفصلين لربما لم نحس بمثل تلك الوحدة، في الحقيقة كنا مغتربين عن بعضنا مما جعلنا متباعدين جدا، كانت قد تعبت مني، كما تعبت منها رغم أننا كنا قد عشنا معا خلال الأربعين سنة الفارطة.

قبل أربعين سنة أحببنا بعضنا بعضا، كنا مغرولين، لم يستطع أحد منا أن يعيش دون الآخر، وإلا كان الموت حليفنا، لقد أنهكت نفسي، وأنا أتساءل كيف يكون مصيري إذا لم أفر بها، وكانت هي أيضا تخشى أن تصبح حياتها كتلة من المتاعب إن لم تجمعنا علاقة زوجية مقدسة. لكن الحظ حالفنا فسارت الأمور، كما ينبغي فأصبحنا زوجا وزوجة، وأشرقت الحياة ومضت السنة الأولى من حياتنا الزوجية في انبهار إذ كنا متيمين ببعضنا إلى حد الجنون. عشت من أجلها وعاشت من أجلي.

وبعد ذلك حدث شيء ما مع مر الزمن اتضح لها أنني لست ذلك الرجل الذي كانت تتصوره، وشيئا فشيئا أدركت أنا أيضا أن بعض عاداتها لا تطاق، وغالبا ما كنا نتشاجر واستمر الحال كذلك لعدة سنوات إلى أن وصلت الأمور بنا حيث كل ما كنا نقوم به هو التماس الثغرات في حياتنا.

والآن لقد تقدمت بنا السنون إلى حد لم نعد فيه تحمل أي شيء. فقدنا القدرة والحماس في تصفية الحسابات، وكنا نتحمل بعضنا في صمت للضرورة فحسب، هي تتسامح معي، وأنا أغض الطرف عما يجري، تقول لي إن دماغي قد تشوش ولا داعي لتقويمه، وأنا أرد عليها مذكرا إياها بأنها

لاتملك رأساً فوق كتفها، وبالتالي لم يعد مجدياً إرجاعها إلى الصواب.
في الظاهر كنا نعيش سوياً، ولكننا كنا منفصلين، وكنا نعيش حياة هادئة
في قصر أسلافنا في القرية.

لم تكن لدي رغبة في تسليتها، أما هي فلم تهتم حتى بمبادلتني، ولو كلمة
واحدة، وبطبيعة الحال لم يمنعنا ذلك من تبادل ورقة عرضية مرة أو مرتين
في اليوم. عندما كنت أخلق ذقني، وهي تقطع البطاطس تشير إلي بسكينها،
وتسأل: «هل أضيف باذنجاناً إلى الكاري؟» وأسوي موسى الحلاقة مقابل
سكينها وأجيب: «نعم، يمكنك أن تفعلي ذلك». وفي أغلب الأحيان كنا لا نتحدث
إلا بالإشارات، تشرح لي الأشياء بدون كلمات، وأنا أفعل نفس الشيء، ومنذ
قدومنا إلى كارا تشي لقضاء بعض الوقت مع ولدنا سيكندر اخفت ضرورة
التواصل بيننا تماماً، ظلت هي قابعة في سريرها تحقق إلى النافذة وأنا
أجلس في مقعدي أشاهد حركة المرور في الأسفل. آه، ياله من هدوء وراحة!
قبل هذا كنا نعيش في قصرنا بالقرية، وكان القصر فخماً إلا أنه لم يخضع
لأية ترميمات منذ زمان، وقد أصبح في حالة خراب. طلبت من سيكندر
إصلاحه عدة مرات، لكنه كان يتجاهل طلبي، وهو يهز رأسه في حركة لا
مبالية.

سيكندر هو ولدنا الوحيد، ولم يقض إلا جزءاً قصيراً من حياته بالقرية،
وعندما كان يدرس بالكلية في المدينة كان يقطن بمأوى الكلية، ثم حصل على
وظيفة، كانت زوجته أيضاً من المدينة، وقد اختارها دون استشارتنا بالطريقة
التي اخترت بها زوجتي، وكان أيضاً متيماً بحب زوجته، كما كنت. عاش
سيكندر وزوجته في كاراتشي بالطريقة الغربية. بدون طفل كانا منهمكين
ببعضهما.

في القصر كانت ثلاث غرف في الجناح الغربي لاتزال في حالة جيدة،
وهناك كنا نعيش. يقع القصر بعيداً شيئاً ما عن القرية وعن ضجيج
وازدحام الساكنة المحلية. ويوجد ضريح الولي داروت بعيداً عن القصر
بحوالي خمسين ياردات، حيث نراه بوضوح من نافذتنا، وكان معروفاً بـ
«الولي الصامت». قيل إنه لم ينطق بكلمة واحدة طوال حياته، ولم يبلغ رسالة إلا
من خلال الإشارات. لا أؤمن بالناسكين، ولا بكل هؤلاء الدراويش. زرت
الضريح مرة أو مرتين فقط من أجل الاستطلاع وعلمت أن الاسم الحقيقي
للولي هو دارفات، وقد تحول مع الزمن إلى داروت.

كان هنالك رجل يدعى فازلا يعتني دائماً بالضريح، يكنس وينظف فناءه،
يسكن بالمدينة ويأتي إلى الضريح كلما وجد الوقت. تأسفت لهذا الرجل الفقير
الغبي، والمخلص الكبير للولي الصالح، لقد ربط مصيره به، وعقد عليه آمالاً
كبيرة.

ثم إن فأراً اقتحم حياتنا - حياتنا أنا وزوجتي، فاستحوذ علينا إلى أن انقلب
كل شيء في حياتنا.

لم أفهم كيف حدث ذلك، حيث تغيرت حياتي، فلم أعد ما كنت حقيقة، ولم تعد هي كما كانت.

ولا يزال الفأر يلقى بثقله على ذهننا، وقد أصبح هاجسنا حتى برز سيكندر في المشهد، وأخذنا معه إلى كاراتشي.

قضينا الأسابيع الثلاثة الأولى في مشاهدة بعض الأماكن مثل هافا باندر ومانغو بير وأرصفة كيمااري، أماكن أخرى عديدة إلى أن لم يعد هناك أي مكان آخر يستحق المشاهدة. فلزنا شقتنا الفاخرة ناعمة ومشرفة مثل قشرة بيضة دجاجة.

في الصباح ينصرف سيكندر وزوجته كل إلى مكتبه، وفي المساء يخرجان لحضور حفلة عشاء أو نشاط اجتماعي ما ويتركاننا في المنزل إضافة إلى الخادمة.

وبعد مدة من الزمن بدأت وحشة تلك الغرفة تهاجمنا، رغم حيوية ديكورها الناصع. لقد أصبحت الحياة الاصطناعية، رغم مظهرها المتطور، عبثا وشعرنا بالاختناق في ذلك المحيط، إنها حياة مختلفة جدا عن الحياة بالقرية. دون شك كنا نشعر بالوحدة أحيانا هناك أيضا لكن ليس بالاختناق، ولا بالهجر، كما نشعر في هذا المكان، لم نعد نتحمل هذه الوحشة.

في القرية كانت تطبخ الطعام، وتهيئ لي الشاي، وأحيانا كنت أذهب إلى دكان القرية لأقتني المؤونة لتعويض ما استنفد من المخزون. في كاراتشي لم يكن ضروريا أن تطبخ ولا أن أقتني السلع، وبالتالي أصبحنا نهمل بعضنا البعض. كنت أقضي اليوم كله جالسا بالنافذة أشاهد العالم يمر بالشارع الرئيسي دون أن أهتم كيف كانت تقضي يومها.

و ذات يوم وبينما كنت كالمعتاد جالسا بالنافذة أنظر إلى الطريق من تحتي سمعتها تسأل: ألا توجد فئران بالمدن؟ نظرت إليها باستغراب وإذا بعينها مثبتتين على الأرضية القرميدية، كما لو أنها توجه لها السؤال، وليس لي، غرق قلبي عندما سمعتها تلمح إلى الفئران. فهل غزت الفئران هذا البيت أيضا؟ في القرية تخلصنا منها بصعوبة، قلت دون أن أرفع عيني عن الطريق:

« من يدري، قد توجد الفئران هنا أيضا ».

ساد الصمت لبعض الوقت، ثم سمعتها تقول:

« لم أر أي فأر هنا ».

قلت متحسسا وكأنني مسؤول عن ذلك:

« وما عساني أفعل؟ »

نظرت إلي عبيدة. كانت تنحني على وعاء للزهور، وكأنها تخاطبه. وانحنيت كأنني أخاطب خفي وقلت: « هل يستطيع فأر أن يحفر ثقباً في هذا القرميد؟ »

نزل الصمت على الغرفة لمدة طويلة. ثم رفعت عينيها إلى السقف، وقالت كما لو أنها تخاطبه:

«قد لا يحفر ثقباً، ومع ذلك يستطيع أن يدخل الغرفة».

حقاً لقد أزعجتني ملاحظتها. إن هذه المرأة غير متوقعة، ومن الصعب جداً فهمها، عندما كنا نعيش في القرية كانت تشتكي من وجود الفئران والآن تشتكي من عدم وجودها.

لما كنا نعيش في القرية فجأة برزت هذه الأنواع القارضة في حديثنا، وذات ليلة عندما استيقظت وجدت عبيدة جاثمة في سريرها. لم أعرها أي اهتمام، وقلت في نفسي: دعها تفعل ما تشاء. لكن عندما تفحصتها رأيته ترتعش، فسألتها: «ما بك؟»

أجابت بصوت مرتبك: «إنه فأر!»

و«ماذا إذن؟» قلت بغضب، وإن تصنعت أنني أتحدث مع نفسي وأصفت: «الفئران دائماً تغزو القرى، وما الغريب في الأمر؟» ثم سحبت الغطاء فوق رأسي ونمت.

ولما استيقظت ثانية وجدت جاثمة كما كانت، سألتها:

«لماذا لا تنامي؟»

«لا أستطيع.»

«ولم لا؟»

«أنا خائفة.»

«مما؟»

«من الفئران.»

و«ما عسى فأراً أن يفعله لك؟»

«قد يقضمني.» <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يا إلهي، هذه المرأة الموقرة تعتقد أن لحمها لذيذ لدرجة أن يأتي الفأر كل هذه المسافة ليقضمها!

وفي اليوم الموالي أشارت لي إلى غار، قالت إن فأراً يدخل منه إلى الحجرة. بحثت عن حجرة بحجم الغار وسددته. فقلت مخاطباً الفضاء:

و«الآن سوف لن يدخل الفأر الحجرة.»

وفي الليل أيقظتني وقالت: «الفأر هنا. اسمع!»

رفعت أذني فأيقنت أن الفأر كان فعلاً هناك، وقد استطعت تمييزه من الصوت، وفي الصباح اكتشفت غاراً آخر في الأرضية وسددته جيداً، وفي الأيام السابعة أو الثامنة الموالية اكتشفنا غيرنا أخرى وسددتها. ومع ذلك يستطيع الفأر دائماً أن يجد سبيله إلى الحجرة.

فكرت في وسيلة أخرى. قلت لها إن الفأر لا يدخل بهدف قرضها، بل كان يبحث عن الطعام. إذا وضعنا له طعاماً في الدهليز سوف لن يدخل المطبخ أو يزعجنا في غرفتنا اتفقت معي، وخلال يومين أو ثلاثة سارت تحوم في المنزل، وهي تهمس لنفسها. كانت تريد أن تعرف أي نوع من الطعام يحبه الفأر. كيف يمكنني أن أردّها للصواب، وأنا نفسي لا أدري أذواق الفأر. فكرت خفية أن

ألتزم الصمت عن ذلك.

وفي اليوم الثالث جاءت منشحة وراضية. لقد عثرت على معلومات من مكان ما تفيد أن الفئران تهوى الجبن، وكل يوم كانت تعلق كيسا من خثارة اللبن في وتد لتصنع جبنا، وكل مساء يكون الجبن جاهزا. وذات صباح جاءت تركض باهتياج، وقالت بفرحة عارمة: «لقد التهم الفأر الجبن!»

وبعد ذلك كنت كلما خرجت أفحص بعناية الطبق الذي وضعناه للفئران لأرى هل كان فارغا أم لا، وإذا استيقظت صدفه في الليل أنصت باهتمام لأعرف هل الفأر يقضم الجبن.

وذات صباح بعد أسبوعين دخلت عبيدة الغرفة متجهمة، وقالت: «لم يأت أي فأر». سألتها متعاطفا معها: «ألم يأت أي فأر؟ ولماذا؟»

قالت: «إن الجبن وقطعة اللحم المشوي لا تزالان كما كانتا في الطبق». ذهبت إلى الدهليز فرأيت عصفورا ينقر الطبق. ناديت عبيدة وقلت لها: «انظري، عصفور يأكل طعام الفأر!».

اقتربت من الباب وقالت بصوت كله شفقة: «دع العصفور المسكين يملأ بطنه، إنه جائع بدون شك».

وكل صباح كانت عبيدة تناديني، وتخبرني بحسرة أن لا فأر زار الدهليز في الليل. وفي ذلك الوقت أتى سيكندر وأقنعنا بمرافقته إلى كارانشي.

ومع مجيئنا إلى كارانشي كنت قد نسيت الفئران تماما. لكن في ذلك اليوم فأجأتني عندما ذكرت القط وشعرت بقلق كبير. لقد خدعتني بلعبة الفأر عندما كنا بالقرية. وقررت أن لا أدعها تسوقني إلى هذه اللعبة مرة أخرى. وبعذر أو آخر كانت كل يوم تثير موضوع الفأر، لكنني كنت أرفض بعناد الاستجابة لنغمتها.

وفي يوم من الأيام عذمت أن تعود إلى القرية. اعترض عليها سيكندر وبذل كل ما بوسعه ليغير رأيها لكنها كانت عنيدة، وفي اليوم الموالي امتطينا القطار في اتجاه القرية، وفي طريقنا كانت تردد لنفسها أن الفئران ينتظروننا دون شك، لكنني لم أنسق إلى التجاوب معها. نزلنا بمحطة ثانوية وأكثرينا عربة إلى القرية.

صدفة التقينا بفازلا وسألته: «فازلا، من أين أنت قادم؟»

«من المدينة، وأنا ذاهب إلى القرية لأقدم الطاعة إلى الولي الصالح».

«هل أنت تؤمن بالولي داروت؟»

هز رأسه وقال:

«كيف يمكنني أن أؤمن به وأنا لم أره أبدا؟»

و«لماذا إذن ترزور ضريحه بانتظام؟»

«إن في ذلك سر».

«ما هذا السر؟»

«السر الوحيد هو أن تقلع عن التفكير بنفسك، وأن تركز على شخص آخر سواء كان ناسكاً أم فأراً».

سألته بدهشة: «فأراً؟»

قال وهو يبتسم ابتسامة ملغزة: «نعم، حتى ولو كان فأراً!» ثم أضاف: «تابع طريقك إلى القرية يا شودريجي، سألحق بك بهدية للولي».

كانت العربية تكاد تنطلق عندما سألت سوبا السائق ليتوقف لحظة، وبدون شعور صحت:

«عبيدة!».

نظرت إلي عبيدة مندهشة. لا أتذكر كم مرة ناديت زوجتي باسمها لسنوات عديدة. قلت: «عبيدة، هيا نأخذ معنا بعض الطعام للفأر من هنا».

علت وجهها ابتسامة خافتة وقالت: «لقد حملته معي». وأخرجت علبة جبن إنجليزية من محفظتها، وقالت بصوت مرتبك: «يا أبا سيكاندر، أعتقد أنه سيعجبه الجبن الأجنبي؟»

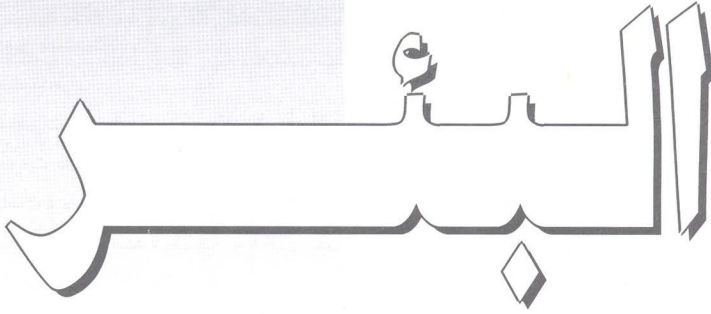
المصدر:

Contemporary Urdu Short Stories An Anthology

Edited by Jai Ratan

(Vanguard Books (Pvt.) Ltd., Pakistan, 1991)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



• سهيل الشعار

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١)

لم يكن منزلنا الصغير بعيدا عن البئر، ما أصبح بعيدا الآن هو الماء في قعره، ففي الشهر الماضي نضحت أُمي آخر قطرة ماء من البئر، وأعلنت لنا في المساء عن هذه الكارثة التي حلت علينا... بدأ خالي يحضر لنا مقطورة المياه كل ثلاثة أيام، تملأ والدتي الأوعية الفارغة والبرميل الذي كان منذ زمن مر كونا هناك، في إحدى زوايا غرفتنا الضيقة، مهملًا كقطعة قماش مهترئة، لقد جاء زمنه الآن، كل شيء قديم يمكن أن يصبح جديدا بمجرد حاجتنا إليه، تصبح نظرتنا مختلفة إلى قيمته، وأهمية استعماله.

الأمر الغريب الذي بدأ يزعجنا ويقلق راحتنا ونومنا، هو تلك الأصوات التي كانت تخرج في الليل من قاع البئر .
في البداية سمعتها أنا ...
نهضت ذات ليلة، اقتربت من النافذة ...

كان القمر بدرا، مدورا، ساطع النور، كقطعة ثلج، تضىء الطرق الوعرة والغابات الموحشة، وقمم الجبال العالية ... ثم بدأت مخيلتي تصنع صوراً ووجوهاً، ثم تلبسها لتلك الأصوات المدهشة الغريبة القادمة من أعماق البشر .
أيقظت أخي الصغير ليسمع معي، أو يذهب برفقتي إلى الحديقة، كنت بحاجة إلى من يقف إلى جانبي، وأنا أحرق في البئر مصغياً إلى الأصوات، وعندما نهض أخي وسمع ما سمعت، عاد مسرعاً إلى الفراش، لف جسده وتكور على نفسه كحلزون صغير، سحب اللحاف وغطى رأسه متمتماً:
أعود بالله ... هذه أصوات الجن !!

(٢)

لم ينقطع خالي عن تزويدنا بالمياه، فقد كان يملك مقطورة خاصة لتوزيع الماء، إلى أن جاء يوم من أيام الخريف، نهاية الخريف على ما أذكره، وكنت قد اتفقت مع أخي الجبان ألا يخبر أحداً عما سمع، وما أن ملأت والدتي الأوعية والبرميل، وهم خالي بالذهاب حتى لحقت به، وطلبت منه أن يصغي قليلاً:
- هناك أصوات تنطلق في الليل من جوارنا ...

- من أين يعني؟
- أعتقد أنها قادمة من البئر المهجور .
صمت خالي، وحرق بوجهي للحظة، كأنه مازال يفكر بكلامي .. ضحك فجأة بلطف، أمسكني من يدي وقادني نحو البئر، وهناك انحنى والتقط حجراً ثم رماه ...

- إذا كان هناك عفاريت ستخرج إلينا الآن .
انتظرنا للحظات، أحسست أنها يوم كامل طويل ممل ... ثم جاء صوت اصطدام الحجر بقعر البئر الموحش .
استدار خالي ومضى، في حين بقيت أحرق في فتحة البئر التي تشبه عينا مفقودة لعملاق أسطوري منقرض .

وحين عدت، سألتني والدتي: أين كنت، ولماذا تركتهم ينقلون الماء وحدهم؟
- كنت أسير مع خالي قرب البئر .
قال أخي كأنه تذكر:

وهل سمعت أصوات العفاريت؟

أجابته والدتي غاضبة:

أصمت يا قرد .. أصمت .

ثم التفتت نحوي متابعة:

لا تذهب مرة ثانية، البئر دون غطاء، وقد تقع فيه .

(٣)

لم أصارح أُمِّي بحقيقة تلك الأصوات التي كانت تأتي إلى أذني في منتصف كل ليلة، بيد أنها ذات ليلة استيقظت، فوجدتني واقفا قرب النافذة، همست:

سعيد.. ما بك يا بني، أنت مريض؟

- لا

- إذن ماذا تفعل قرب النافذة؟!

- لا شيء.

نهضت... لأول مرة منذ عدة أعوام ألحظ تقدمها في العمر، زحفت نحو يبتاقل، وقفت إلى جانبي، ثم سمعتها تقول:

ما الذي يقلق بالك يا سعيد؟

- اصغ معي إلى تلك الأصوات..

جمدت أُمِّي، حتى أحسست أن مشاعرها وأعصابها تقطعت فجأة كأوتار عود قديم، جاء الصوت مرة أخرى قادما من أعماق البئر المهجور كأنه ينادي أحدا ما، أو كأنه يطلب نجدة أو مساعدة.

ضمتني والدتي إليها، وعدنا دون كلام، ثم بعد قليل سمعت نحيبها ممزوجا بتلك الأصوات، ولا أعرف تماما لماذا خطر في ذهني هذا السؤال:

أتعرفين لمن هذه الأصوات؟

كل شيء توقعته في تلك اللحظة إلا جوابها.

ضمتني مرة ثانية، وسمعتها تردد بحزن وحسرة:

إنه صوت والدك.

- صوت والدي؟

ازداد نحيبها وارتفع ليملأ الغرفة، كما كان خالي يملأ البرميل الفارغ بالماء، استيقظ أخي الصغير وجمد في مكانه، كأنه لا يصدق ما قالته أُمِّي.

- وهل أبي داخل البئر؟

- كان والدك هو من حفره، وكان سعيدا جدا بوصوله أخيرا إلى المنبع، ثم شرع يستيقظ كل صباح ليذهب ويحضر لنا الماء البارد العذب، لقد منح الكثير من المياه إلى سكان القرية، والقرى المجاورة، دون مقابل، وذات صباح ذهب ولم يعد، وبعد عدة ساعات انتشلنا جثته من البئر.

وقف شعر رأسي، وجحظت عيناui بهلع، وسمعت أخي يسأل:

هل وقع أبي في البئر؟

قالت أُمِّي بكآبة:

ربما.

قلت:

ألم يكن والدي يعرف السباحة؟

- بلى.

- إذن كيف غرق ومات؟!

صمتت أمي، لفت جسدها البائس، النحيل كقطعة خشب ميتة، ثم حاولت النوم، في الوقت الذي بقيت فيه ساهرا، لا أدري لماذا لم تخبرني والدتي عن هذا السر من قبل، حيث إنها كانت قد أقنعتني -كما أقنعت أخي من قبل- بأن والدي مات إثر إصابته بمرض خطير.

(٤)

بعد عدة أيام استيقظنا فلم نجدها، ذهبت بسرعة إلى منزل خالي، فحضر للتو، سألنا الجيران عنها، أكدوا لنا أنهم لم يشاهدوها في ذاك الصباح أبدا، خرجنا نبحث عنها..

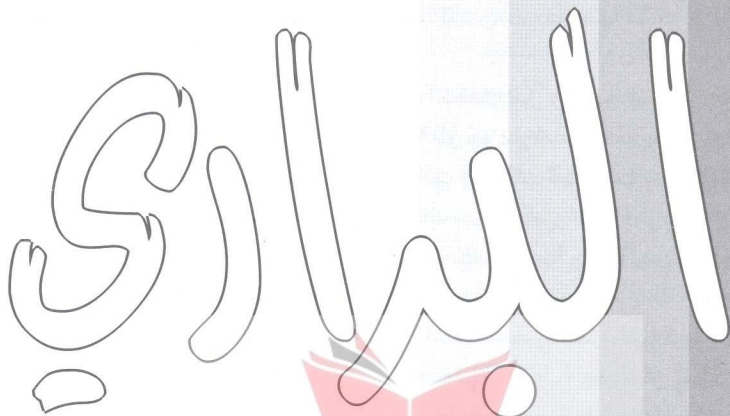
وجدناها أخيرا داخل البئر جثة هامدة، لقد رمت بنفسها هناك من حيث كان يأتي صوت أبي.

والغريب في قصتي هذه، أن الأصوات اختفت من وقتها، إنما ما وجدته ذات يوم أدهشني وجعلني أفكر بعبثية هذا الوجود وسخافة ما يحتويه...

نزلت البئر ذات صباح ومعني قنديل، كانت العناكب قد غطت بخيطانها كل شيء، وصلت بصعوبة إلى القعر لأجد هناك حجرا كبيرا جدا، مربوطا بحبل ثخين ومتين كالفولاذ وأعتقد أن والدي أغرق نفسه عمدا رابطا جسده الهزيل بالحجر لكي لا يكون هناك أية فرصة للعودة.

يبدو أنني أدركت أخيرا سر الأصوات المنبعثة من البئر، لقد كان والدي ينادي أمي، ويدعوها للانتقال إلى جواره، فلم تقو على عصيان أمره، هي التي لم تكن قد رفضت له أمرا قط، وهو حي، فكيف ترفض إطاعته وهو ميت...

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

قصة: زرياف عبد القادر المقداد

.... ولما أصبح القمر بدرًا، واكتمل في كبد السماء، أصاب الهلع قلب الصبية. مارت، فأجهضت السماء غيومها، وحاضت الأرض سيولاً. فخرت راکعة عندما رأت أميرها وقد عراه ضوء القمر، فعرفت فيه قزم القبيلة القميء الذي هربت النسوة منه وأجهضت الأمهات لرؤيته عندها سقطت ميتة...!! منذ وطئت حوافر البشر أرض الجنوب وكنتس الريح وجه الأرض فكشفت عري الطرقات الترابية... استيقظت «نوف» أميرة الليل، حلم المراعي أنشودة المطر النقية فوق وجه الأرض. طفلة الهباء والحقيقة في البراري، بدوية تغزل بضفائرها أغنيات الرعاة، وصهيل الخيول ورعاف البدو حول سراب الماء. يقول بعض البدو أن الجد الأكبر «تيم الأشقر» كان قد رأى في منامه أن الموتى يلحقون بهم أنى ارتحلوا، ولما خاف على قطعان الأغنام والإبل، وعلى

الصبايا والفتيان. قرر أن يقيم بيوتا من اللبن، ويزرع بعض السهول ويرتحل أيام الربيع وراء المراعي.
«نوف» قالت لجدها:

«لقد رأيتمهم يا جدي يلحقون بنا، تتقدمهم قطعان الأغنام، ويحملون قرب الماء على دوابهم، حداء أبلهم يوقظ النيام في الليل.

تململ «تيم الأشقر» وفكر طويلا في أن يقيم مقبرة في الخلاء. قال لهم: في الليل بيرد موتانا، وفي النهار يرقبون باطمئنان أحبهم سنمكث هنا، لن نتركهم بعد اليوم خلفنا سيكون نيران الخيام، ويلحقون السهاري حولها، لن نترك الليل يهوى فوقهم فيخنقهم.

ثم تابع: لقد أضعت عمري أركض وراء السراب في الصحراء، أضعت لون وجهي، وسحنة دمي، تركت قبور أحبتي خلفي الآن علينا أن ندجن موتانا، ونرقد جوارهم.

ضحكت السماء متباهية، وفاضت دموعها غزيرة، غسلت وجه الأرض وزرعوا الكرم الأخضر. وقال «تيم الأشقر» لأولاده: يكفي أكلتنا البراري. عليكم ببيوت تقف في وجه المطر.

ذات يوم جاءت نوف إلى جدها، وقالت: «إني أرى في المنام جثتي تمشي أمامي، يتعقبها أمير من الحاضرة... ماذا تقول يا جدي؟! راع الجد الأكبر ما سمع، ومن يومها لم يغفل عن الصبية، ولم يأل جهدا في الاهتمام بها.
... ومن يومها بدأت حكاية الصبية، لقد اعتادت على التيمم بالتراب، لكنها في غفلة من جدها وأمها تيممت بماء المطر.

أغواها الماء، سحرت بندي أنامله فوق وجهها ورموشها، مد يده إلى تقاطيع الوجه، رسمها، طوق عينيها وجهها المدور، شفتيها، اتقدت نار الصبية، قفزت إلى الوراء، كادت تسقط، مد الماء يده، اخضرت الصبية، ورسمت جذورها فبدا وقع خطواتها محفورا على الطين، ولم تعد الريح قادرة على كنس آثارها.

اقتادت خلفها صبايا البدو، وحكت لهن عن حلمها: «الماء يغسل البدن والشعر يسترسل فلا نقصه كما نقص أصواف الأغنام، أيدينا خشنة تخرمش وجوهنا... غدا يأتي الغجر، سنلحق بالغجريات لنتعلم طقوس الرقص والوشم، قص الأظافر، كحل العين والفوز بقلوب الرجال».

وأقسمت أنها ستسأل جدة الغجر الكبيرة عن حلمها.
وفي غفلة من أمها، اقتربت من خيام الغجر، استرقت النظر إلى طقوسهم وخرجت في الليل لتشم وجهها العذري بالشجر والخضرة والماء.

أقامت الغجريات طقوس الوشم للصبية وخربشت الأنامل نشيد الروح فوق الوجه بالكحل والدمع والدم. زخت السماء دموعها، ووشمت الأرض وجهها بالزعر البري والبابونج، ورفرفت الأعشاب الطرية عصافيرا تحت أقدام قطعانهم، كانت صبايا البدو يتسابقن مع الرعاة إلى المراعي، فتزهر دقات القلوب ويعلو أنين الناي فرحا مغموسا بوجع الترحال.

في الليل يهجع الكون، وأصوات تأتي من رحم الهواء، يعزقها الصدى،
تلمسها أوتار القلب فتغرف الوجع فيها، ثمة حداء ينتظر الغروب ليصعد أدراج
الليل ويسكن الصدور المغلقة دائماً على حزن ما...

وقفت في وجه جدها قائلة: أكلتنا البراري.

ذهل الكبير وصاح بأمرها، كيف وشمّت وجهها؟

ولم تعرف الأم ماذا تقول... بكت طويلاً....

حتى أتت ليلة القمر وقد نظر إلى البيوت الطينية، رسم ظلالها أمامها ورسم
ظلال الوجوه والمقابر والمراعي... وضحك..

التفتت الصبايا حول «نوف» التي قامت تتلوى، ترقص بقدمين عاريتين،
ووجه عار، وروح عارية، تتسلق جبال الصمت حول البيوت، وتلف خصرها
الندي أعواد الرياحان، وعيون العجائز ترقب بذهول صبية المراعي ويديها
الناعمتين..

يقطر العسل فوق وجهها، ويرتشف ضوء القمر ظلال جسدها فوق التراب
وتغني:

«هاناى لاقيت العزيز علي

وهاناى ميعدنا أوقات عشية

هاناى جاني وراى

وهاناى لاقيت الغزال الشارد

وهاناى بالمحبة جارد

وسلمتله قلبي رفعت ايديه» «ا»

ودارت الصبية... ثم توقفت... وهي تبحث عن ظل ما... وربما حلم ما... في
الليل ترى بريق عينيه حول النار، حتى إذا أحمدتها النعاس فقدته..

وعندما يخبىء النوم جنوده تحت رموشها. ترى الأمير المثلث يحمل جثته
على كتفه ويعبر من بوابة في الصحراء...

قالت لها عجوز الغجر: إياك والالتفات وراءك...

لكن الحلم... أغواها... لم تعد قادرة على حلب الأغنام بيديها الناعمتين كانت
تغني لتوقظ عجائز البدو، اللواتي لفظن الصبية وقلن: تاهت... تاهت...

مرت سنوات يركض ظل الأمير الحلم خلف قوافلهم. في الربيع، يخبرها
الشيخ والقيصوم عن خطواته، ويختبىء في بيوت الطين التي بنوها للشتاء...
حتى حل القحط بالأرض...

نحلت الأعشاب الطرية ولم تلق بذورها إلى الأرض للسنة القادمة غارت
دموع السماء، جاع الناس، والأغنام أقعت جوار قبور الموتى ثم... قرروا
الرحيل وراء الماء...

ولما رحلوا... أقفرت السماء من أبل الغيوم، وحاضت الأرض ينابيع وسيولا
ابتلعته قطعانهم ودوابهم... ولم ترتو...

اغتسلت النسوة من إثم الخطيئة... فجززن الشعر فوق الحجارة السود..

اتكأ تيم الأشقر على عصاه فخذلته، بكاهها وبكته...
ركضت الصبية كغزال شارداً إلى الغدير، صاحت: الماء... الماء...
لكن أشجار الخضرة فوق وجهها جفت، احدوديت العجوز أمها، ولم تعد
قادرة على السير... جاع الأمير المثلث..
نظر إلى وجهها فرأى غزالاً تركه الرعاة، وانحنى الجد الأكبر...
ركض الغزال مؤمناً، ابتسم له، ثم فاضت عيناه دمعا وهو يمسك قوسه
ونبله...
لعق الغزال دمعه ودمه فوق وجه الأمير الذي أشاح عن وجه القمر كي لا
يكشف ظله... ثم ابتداءً يتناول طعامه، وهو ينظر إلى الأفق. شرب تيم الأشقر
من الماء، روى قطعانه، لكنه مات بعدها بوقت قصير.
بعد سنوات شهد البدو أن بوابة هناك تقف في أرض الجنوب، تطل منها بين
فيئة وأخرى صبية تنظر إلى جثتها موسومة بالخضرة والماء ويقطر الندى من
أناملها...
كانت خاوية تماماً، وعارية تماماً... إلا من غلالة دمع تستر روحها وجسدها
يتهاوى قطعة... قطعة...

« ١ »

من أغاني النجع في الصحراء الليبية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هانز

جورج جادامر

وتجلي الجميد

• بقلم: عباس يوسف الحداد

لقد كانت حالة الاغتراب التي نشأت بين العالم المعيش للإنسان، وبين عدم فهمه لنص الكتاب المقدس دافعا رئيسيا وراء نشوء المنهج الهيرمينوطيقي في الفلسفة، وكانت النزعة الفينومينولوجية التي يتزعمها كل من هيدجر وهوسرل لها فاعليتها الملحوظة على تطوير المنهج التأويلي، عن طريق محاولة تضيق هوة الاغتراب بين النص والوجود/العالم.

فكان -في البداية- لابد من علم منهجي له أدواته الاجرائية الخاصة حتى يمكن أن يقوم بدور المفسر «لعدد من ظواهر وخواص وجودنا المعيش» سواء في بعده الفني أو التاريخي أو الديني، وهو ما يؤكد انتساب العلم نفسه (الهيرمينوطيقا) إلى «هرمس المفسر الأول لنص الكتاب المقدس. بعد

الذي يلغي عبر ذلك التقسيم الحدى
تمثل الإنسان للخبرة الحية المعيشة.
ويرى جادامر أن «الفن» واحد من
المواضيع التاريخية، إذ من خلاله يمكن
التعرف على أنفسنا، ويصنع الفن
تاريخا حينما يؤثر في أولئك الذين
يخبرونه.

وقد كانت دراسة جادامر القيمة
«تجلي الجميل»: الفن بوصفه لعبا
ورمزا واحتفالا من أهم الدراسات التي
تلت كتابه «الحقيقة والمنهج»، والتي
تناول فيها «الفن» وعلاقته بالوعي
الجمالي والوعي التاريخي، وربما
كانت هذه الدراسة الإجراء الأسلوبى
والعملي لنظريته في الهيرمينوطيقا،
فإذا كان كتابه «الحقيقة والمنهج» هو
الجانب النظري الأكاديمي البحث
لنظريته فإن دراسته هذه تعد الجانب
التطبيقي للنظرية، وقد سعى في هذه
الدراسة إلى مناقشة المقولات
التاريخية السابقة عن الفن، بدأ من
الفكر اليوناني الذي يعده جادامر
الأصل البعيد لحاضر الفكر الغربي،
وصولا إلى مقولة هيجل عن الفن
القائلة بأن الفن يمثل بالنسبة لنا «شيئا
من الماضي».

ويتكئ جادامر على مفاهيم ثلاثة
رئيسية تشكل رؤيته الهيرمينوطيقية
الفلسفية الخاصة به، ألا وهي: التفسير
والفهم والحوار، تتفاعل فيما بينها
بهدف مد جسور حية بين النص / الفن
كأحد الظواهر الجمالية للوجود، وبين
استيعاب الخبرة الإنسانية له وعدم
اغترابها عنه، فالحقيقة أن جادامر يرى
أن مهمة الهيرمينوطيقا كمحاولة
لتجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية

ذلك نشأت أولية العلم الذي سوف
يخطو خطوات بعيدة، ومفتوحة على
الوجود بجميع تجلياته ومنه «النص»
الأدبي دون أن ننسى ذلك التمييز
الهيرمينوطيقي أيضا بين «العمل»
و«النص».

وبداية يتضاد المنهج
الهيرمينوطيقي مع كل نزعة
دوجماتيقية جامدة تسعى إلى تحليل
الظواهر - ومنها الفن والإبداع - وفق
رؤية وليدة ومسلمات تقنية أو ذهنية
مسبقة، هذه النقطة الجوهرية هي التي
جعلت كتاب جادامر الأول «الحقيقة
والمنهج» الذي صدر في العام 1960
يبدو متناقضا من وجهة نظر البعض
الذين أنكروا اتساق الحقيقة والمنهج
دون الانتباه إلى محاولة جادامر
«الكشف عن ذلك النوع من الخبرة
بالحقيقة التي تبقى من اختصاص
علوم الروح، ولا تكتسب من خلال
النموذج المنهجي للعلم».
إذن ليس المنهج هو الباب الوحيد
لبلوغ الحقيقة، فخبرة الفن والوعي به،
وذلك الحدس الروحي تكمن وراء بلوغ
تلك الحقيقة.

ومع ذلك فإن جادامر لا يتحرر
تماما من كل نزعة منهجية، بل أنه
يصرح أن منهجه فينومينولوجيا
بالأساس، مما جعل «الفن يشغل
مساحة واسعة من اهتمام الفلسفة
الهيرمينوطيقية لدى جادامر،
باعتباره مثالا خصباً للحقيقة التي
تحدث في خبرتنا الإنسانية من خلال
خطاب مباشر، ومن ثم هو يرفض
انقسام عالم الإنسان إلى ذات
وموضوع وفق التصور المنهجي

الناس يفقدون الألفة بمعنى الزمن، لذلك يبقى مفهوم المسافة الزمانية أو التاريخية «هو القاسم المشترك الذي يدخل في نسيج وعينا الاغترابي إزاء كل من الفن والتاريخ».

وفي مقالة «لعب الفن» يهتم جادامر تفصيليا بما يحدث بالفعل عندما تحدث لنا خبرة بعمل فني ما باعتبار ذلك الأسلوب أكثر تنويرا من مجرد تحليل الحالة المنطقية للأحكام الجمالية، إنه في «تجلي الجميل» يولي اهتماما بما تكون عليه الخبرة بالفن وليس الكيفية التي تتصور بها هذه الخبرة داخل العمل الفني. مثلاً اهتم في كتابه «الحقيقة والمنهج» بما يحدث في العلوم الإنسانية من هيمنة المناهج العلمية، وطرحه لنواحي القصور في دور مناهج البحث في العلوم الإنسانية، أكثر من اهتمامه بما يرجوه المشتغلون بالعلوم الإنسانية، وبناء على ذلك فقد سعى جادامر إلى التمييز بين الخبرة والتجربة.

إن مراجعة جادامر لفكرة كانط في كتابه «نقد مملكة الحكم» وتأثره به هيدجر وهوسرل وهيجل يجعله في تصويره العلمي للجمال الأدبي بعيداً عن علم الجمال الأنجلو-أمريكي، إلا أن كتابه بما يثير من قضايا يمثل تماساً مع ذلك المنحى السابق عليه والشائع في أوروبا.

● صدر كتاب تجلي الجميل لجادامر تحرير روبرت بارناسكوني وترجمة سعيد توفيق ضمن المشروع القومي للترجمة عن المجلس الأعلى للثقافة في العام 1998.

هي مهمة يمكن تعريفها من خلال نموذجين للاغتراب السائد في وعينا المعاصر..

وهما اغتراب الوعي التاريخي، واغتراب الوعي الجمالي، فالوعي الجمالي هو الذي يتحكم في استحسان أو رفض شكل فني ما، وهو الذي يقرر في النهاية «القوة التعبيرية لما يكون موضوعاً لحكمنا»، إن نوعاً ما من الأزمنة المعرفية تنتج من علاقتنا بفنون الماضي، التي أصبحت مغتربة عن وعينا الجمالي، ذلك لأننا ننظر إليها من خلال الرفض أو القبول الجمالي دون النظر إلى أنها ابداعات وفنون أنتجت من أجل أن تقول شيئاً ما للأناس يحيون في عالم مشترك.

إن اغترابنا هنا ينشأ من عدم انفتاحنا على الحقيقة التي يحملها العمل، ورغم أن جادامر رفض الطريقة التي طرحت بها فكرة الشعب منبع الفنون، أو ضرورة ارتباط الفن بالشعب، والحديث حول تكريس الفن والأدب، إلا أنه رأى - بعيداً عن التباس المقولة بالتنظير السياسي الاشتراكي - أنها فكرة تنطوي على استبصار أصيل إن عملية الفهم الهيرمينوطيقي تتأسس على كسر اغتراب الوعي الجمالي تجاه الفن أو (العمل) حتى يمكن له القيام بدوره الذي لا يكتمل دون فهم مواز للأفق التاريخي السوسيولوجي المعرفي، العالم الأصلي للعمل الفني.

لقد اهتم جادامر بفكرة الزمن والمسافة التي يمكنها أن تصنع حاجزاً بين الإنسان ووعيه الجمالي بالفن أو حضوره التاريخي الفعال، فكما أن

عمر الخيام

بين

العدمية
والقلق

الجمال
المصعد



• بقلم: خالد عبد العزيز السعد

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولد الخيام ببلاد (فارس في نيسابور) عام (١٠٥١م)، وقد شهد عصره أحداثاً خطيرة إذ تمكن السلاجقة من التغلب على الغزنوية في أقصى الشرق الإسلامي حوالي عام (١٠٤٠م) واستطاعوا القضاء على الدولة البويهية بفارس والفوز باعتراف الخليفة العباسي.

هذا في الشرق وأما في الغرب فقد تمكن الصليبيون من احتلال (انطاكية) وتأسيس إمارة في «الرها» والاستيلاء على القدس سنة (١٠٩٩م) والتوسع في احتلال سواحل بلاد الشام.

ففي هذا العصر المضطرب عاش الخيام، وتذكر الروايات أنه واسع الثقافة عالم باللغة العربية والفقه

الذي تتحطم فيه كل معاول الإرادة الإنسانية.. تشعر أحيانا أنه يكتب وراء الكتابة كصوت من ينطق من وراء الموت وهو الإشكال الوجودي الذي حمل الفيلسوف (هيجل) على أن يعتقد بأن الإنسان هو وجود الموت في جوهره وحمل الشاعر العبقري في عصر ما قبل الإسلام طرفة بن العبد على أن يقول:

ألا أيهذا الزاجري احضر الوغي
وأن أشهد الذات هل أن مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي

فذرني أبادرها بما ملكت يدي
لقد أدرك طرفة بن العبد أن الفناء أحد خصائص الهوية البشرية.. إنه قدرها الكامن فيها، فهب يعارض هذا القدر بالانكباب على الذات، وكانت الخمرة في عدادها، وهذا موقف شد ما يهفو إليه الخيام إنه يقول:

أتقول لا أحسو الطلا خوف
الردى؟
سئمت إن تشرب وإن لم تشرب
ويقول أيضا:

هات المدام فإنني لست أعلم هل
متى زفرت لصدري يرجع النفس
وبما أن الموت هو نهاية الشوط
بالنسبة للإنسان، فالقيم الطبقية والاجتماعية بشكل عام هي محض هراء، وكل تفاوت في النهاية زائل، لأنه مصطنع والحقيقة الوحيدة كون الناس سواسية، وبالموت تبدو هذه الحقيقة ناصعة:

لئن عمرت، صاحي، ألف حول
فسوف تعاف هذي الدار قهرا
وإن تك سائلا أرب تاج
فإذن سيسويان أمرا

مبدع في ميادين الرياضيات والفلك، ويظهر إبداعه هذا في توصله إلى حل معادلات من الدرجة الثانية بطرق جبرية وهندسية.

فالخيام ليس مجرد أديب عالم بل هو أديب عالم شعره يغير الأقدار لا يحاكيها يحاول اختراق جلد الوجود لا أن يضمحل في الانفعال والتلقي. وقدرته كبيرة على التحويل والتغيير والبحث بعيدا عن الأعماق. وهو مصرّ على معرفة الحقيقة. والسحر في شعره ليس الحيلة أو البراعة ولا البيان الخلاب، ولكن في نفوذ جماله الروحي.. الجنسي.. الكوني واكتشاف المفاتيح المضیعة وحيث يتساءل:

لماذا أتيت الكون؟ أو فيم أذهب؟
إنه قد أطال في التأمل في تفهم الوجود وصيرورته والوجود الإنساني ضمن كلتا صيغتيه الفردية والاجتماعية، وأن خيبته في مساعاه الإدراكي كانت وراء عدميته على الصعيدين العملي والنظري.

يد لي في جام، وأخرى بمصحف
وطورا أنا الجاني وطورا أنا العف
أعيش ومالي ذا الأفق مبدأ
فلا مسلم محض ولا كافر صرف
فهذه العدمية هي اللاموقف فإنها تعني كثيرا من القلق والشك والضياع وهذه أمور يطيل الخيام فيها ويكثر من الإشارة إليها وتتجلى بدقة في إطار الموضوعات التالية:

الموت والفناء، الحتمية.. المعرفة.. المجتمع

الموت أو الفناء: في الموت يتوضع دائما الإشكال الوجودي الأعظم ذلك

الحتمية:

والحتمية إشكال وجودي آخر طالما حاولت الأديان والفلسفات إضاعة جوانبه والشاعر العظيم يضاهي المؤمن العظيم والفيلسوف العظيم في رحاب القضايا الوجودية الكبرى وكذلك كان الخيام في رباعياته، إنه يتخذ نقطة البداية في وجود الإنسان موقعا للبحث عن توفر شروط الحرية فيدرك أنه ليس من خيار، وينقلب إلى نقطة النهاية فيجد الذات الإنسانية مستلبة مقهورة فلا يملك إلا أن يندب حظ هذا الكائن البائس:

لو كنت رب اختيار ما أتيت إلى الدنيا ولم أرتحل عنها ولن أبن ما كان أسعدني لو لم أجيء أبدا للدهر يوما ولم أرحل ولم أكن غير أن الخيام يرفض أن يكون مسلوب الإرادة.. إنه يحاول تفجير ينابيع الحرية الثرة في صميم صحراء الحتمية ويلوح بإرادته في وجه القدر المحتوم عازما على ممارسة صيرورته بالكيفية التي يشاء يتحول ويتفاعل ويفرض إرادته على العالم من حوله وأن يبدع خيارا وكانت الخمرة خياره المفضل:

إن كنت قبل أتيت بدون اختيار وسوف أرحل عنها غدا باضطرار فقم نذيمي سريعا واعقد نطاق الإزار فسوف أغسل هم الدنيا بصاف العقار

المعرفة

قلنا إن الخيام عالم قدير ونتوقع من العالم أن يقدر العقل ويعظم شأنه لكن الخيام في هذا الموضوع يذهب

مذهبا عجيبا إنه يحمل على العقل حملات قاسية بل إنه يريد الحياة بعيدا عن هذه الملكة، والسكر في اعتقاده هو الوسيلة المثلى لطرح العقل جانبا:

لم أشرب الراح لأجل الطرب
أو ترك ديني واطراح الأدب
رُمْتُ الحياة دون عقل لحظة
فهتمت بالسكر لهذا السبب
وقوله:

إن الذين ترحلوا من قبلنا
نزلوا بأحداث الغرور وناموا
اشرب وخذ هذي الحقيقة من فمي
كل الذي قالوا لنا أوهام
هل هنا التوجه ضرب من العبث
ولكن سرعان ما يفصح عن رأيه في
هذه القضية حين يقول:

إذا لم يكن علم اليقين بممكن
لنا وانقضاء العمر بالشك خسران
فلا ينبغي أن نترك الراح لحظة
وسيان حين الجهل صاح ونشوان
لكن ما هي الوسيلة المعرفية التي
مكنت الخيام من إدراك بطلان قيمة
(العقل) إنه يسميها البصيرة فيما قد
علم أنه لم يعلم بعد بخلاف (ديكارت)
الذي رأى في العقل منقذا من الشك
(أنا أفكر إذا أنا موجود).

يقول الخيام:

إني وإن ذقت الغرام وقل لي
من مبهم الأسرار ما لم يفهم
فاليوم حين فتحت عين بصيرتي
أصبحت أعلم أنني لم أعلم
ويتراءى لنا أن هذه الملكة العرفانية

التي يدعوها الخيام (بصيرة) هي ذات الملكة التي نسميها حدسا.. إنها القدرة المعرفية المتأبية على مناهج العقل

الضجيج ومن بين أيدينا إلا من
الحيوانات الداجنة يقول:

إن اشتهرت فشر الناس أنت وإن

كنت انزويت فقد عانيت وسواسا

لو كنت خضرا أو الياسا سعدت بأن

لا تعرفن ولا تعرف الناسا

فالخيام فيما نرى ذو نزعات

خاصة في ممارسة الحياة فهو مغرم

بالغواني شغف بالخمرة:

لا عشت الا بالغواني مغرماً

وعلى يدي تبر المدام الذائب

ولا شك أن وسطه الاجتماعي

يمور بأسباب الانحلال ولم يك يرقى

إلى المستوى الذي يتطلع إليه إنسان

شاعر حالم ومفكر عالم يفعل فعله

في القوى المجهولة الطاغية والخرافة

وليس الحيلة والتدليس بل كان هذا

الوسط يقلق الخيام، فالدين غدا

لبوسا وغطاء يخفي التدليس.

فيقول:

وإنما أنة السكير في سحر

خير من الزهد والتقوى بتدليس

ويقول أيضا إن العُهر الصريح

أفضل من العفاف المصطنع المضلل

قال شيخ لموس أنت سكرى

كل أن يصاحب لك وجد

فأجابت: إنني كما قلت، لكن

أنت حقا كما لدى الناس تبدو؟

هذا وإن تهالك الخيام على الخمرة

كان في جانب فيه رداً على الأنانية

المتفشية في المجتمع ودواء ناجعا

لتضخم الذات والشعر عنده ما قبل

الإنسان وأنه الإنسان وما وراءه

وفوقه وبعده هو خالق الأديان والفن

والجمال والحب هو بطانة الروح بل

روحها:

المترفعة على قوانين المنطق والخيام لم
يكن المثقف الوحيد الذي أعلن إفلاس
العقل في عصره وإنما شاطره في ذلك
مثقف كبير هو «أبو حامد الغزالي» كبير
أساتذة المدرسة النظامية الذي سلط
على سدنة العقل (الفلاسفة) كتابه
«تهافت الفلاسفة»، وبين أن العلم
اليقيني هو «المنقذ من الضلال» وعلى
حين انتهى اليأس من العقل بالخيام إلى
الخمرة فقد انتهى بالغزالي إلى دروب
التصوف معجزة الشفاء والقيامة،
فالشفاقية المغمومة هي أيضا شفاقية.

الانتماء والمجتمع

أما على الصعيد الاجتماعي فإن
الخيام عاش أزمة انتماء عميقة
ومعاناة حقيقية ولذا نراه مولعا
بالعزلة نافرا من العلاقات الاجتماعية
في مأمن قاهر بين غابات الخيال
المغلق كالقبر يقول:

ما خلق الله راحة وهنا

إلا لمن عاش مفردا عزبا

من ترك الانفراد واقتربنا

فقد جنى بعد راحة تعباً

والخيام زاهد في الشهرة غير

طامح إلى اعتلاء مراتب المجد،

فالشهرة تعني المغالبة والتنافس، بل

الصراع وأن من يلتفت إلى العضلات

الكبيرة في الوجود قلما يعبأ بمثل

هذه المشاغل الآنية.. ثم إن الشهرة

ذاتها لا تريح دائماً، وإنما تكون

مصدراً غنياً من مصادر القلق،

فالإنسان قلق لأنه يطمح فيها وهو

أيضا قلق بعد امتلاكها إذ عليه

الاحتفاظ بها إنه يدير ظهره للأمجاد

كما تجفل ظبية الغابة وتقفز من بين

لقيمته الجديدة أو كاشفا لجمال إضافي أو عاملا على إحداث مشاعر مختلفة في النفس البشرية وحتى ولو كانت الشك الذي يسطع في الأوقات الحادة محتويا على النور.

المصادر:

- 1- رباعيات الخيام: تعريب أحمد الصافي النجفي 1984
- 2- المذاهب الوجودية: جو لييفه ترجمة فؤاد كامل - الدار العربية
- 3- ديوان طرفة بن العبد 1975
- 4- المنقذ من الضلال أبو حامد الغزالي - بيروت 1959م
- 5- المجمل في الفلسفة - بندتو كروشيه - ترجمة سامي الدروبي

وجملة القول إن عمر الخيام لم يضمن رباعياته نزعاته الذاتية فقط وإنما رسم فيها أبعاد رؤيته للوجود، وعبر عن مواقفه من كوابيس ترهق كاهل الوعي البشري على الدوام مثل الموت، والاستلاب، والعجز المعرفي وأزمة الانتماء المجتمعي وقد اختار الخمرة لأنها كانت تنجيه من سياط العقل وتجعله في منأى عن الحيرة والضياع.

تقلل الراح تكبّر الورى

وهي تحل مشكلات العالم لو ذاق إبليس المدام مرة

أتى بألف سجدة لآدم فشاعرنا هو سيد أمر مُنشئ يلعب بالعالم يفتح أحضانه الباطنية لفعل إيمان وفعل وحدة الكون صانعا



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ملاحظات حول منهجية

طه حسين



حديث الأرباء سفر أدبي ونقدي
يمثل مرحلته الزمنية التي أنشئ فيها،
كما يمثل التفكير النقدي والأدبي
الذي كان عليه رواد الأدب في مطلع
القرن الماضي عامة وطه حسين
خاصة. وكان الكتاب - قبل أن يطبع -
فصولاً نشرت في جريدتي الجهاد
والسياسة في مصر بين عامي 1922 -
1924م ثم توقف طه حسين عن حديثه
ما يقرب من عشرة أعوام، واستأنفه
عام 1935 وبعد ذلك قام بجمع
الأحاديث في كتاب مؤلف من أجزاء

• عبد الهادي عبد العليم صافي

الأربعاء أو تلك التي يضعها في مطلع كتبه الأدبية والنقدية تعد قطعاً فنية تزدان بأسلوبه الخلاب، وهو في هذه المقدمات إما أن يعرض للأحوال والظروف التي حالت دون استئناف حديثه إلى القراء وهذا بالنسبة لـ (حديث الأربعاء)، وإما أن يستطرد فيها إلى تطور الحياة الأدبية في مصر والعالم العربي وما جدّ فيها من مذاهب أدبية وفنون شعرية، أو نراه يرد فيها على من يهاجمه من الأدباء في رأي من الآراء الأدبية والفكرية التي يؤمن بها. والدكتور طه حسين يتنبه إلى هذا الاسهاب وهذا الاسترسال والاستطراد في مقدمات حديث الأربعاء فيعتذر عن هذا التطويل بقوله:

«أراني دفعت إلى شيء من القول لم أكن أريد أن أدخل فيه، وأكبر الظن أنها العدوى قد أصابتني من صديقي المازني، فلأعد إلى نفسي، ولأخذ فيما أردت أن أتحدث عنه» (١).

ومن أصول منهجه النقدي أنه يعمد إلى العمل الفني يقرؤه ويصور بأسلوبه الساحر الأسر الأثر الذي يتركه هذا العمل في نفسه، ويصف ما يثيره في روعه من مشاعر وأحاسيس، فهو يمرر القصيدة الشعرية على ذوقه الفني فإذا نالت من نفسه ارتياحاً وسعادة وسروراً عكف عليها وعلى مؤلفها بالشكر والثناء، وإن كان الأثر الذي تتركه القصيدة سيئاً رديئاً كان الغضب والسخط والضيق والسأم والتبرم من نصيب الشاعر، وهذا هو الأسلوب الذي اتبعه مع الشعراء

ثلاثة، تناول في الجزء الأول الشعر الجاهلي والأموي بالدرس والتحليل، ودرس في الجزء الثاني تطور الشعر العربي في العصر العباسي من خلال شعراء الشك والخلاعة والمجون، وخصص الجزء الثالث لدراسة الأدب الحديث شعره ونثره، بالإضافة إلى دراسة بعض القضايا الأدبية والنقدية الحديثة.

وسوف أقصر على الجزء الثالث من حديث الأربعاء في دراسة المنهجية التي سار عليها طه حسين في نقده للشعر الحديث. بل سوف أقف بالتحديد عند أربعة من الشعراء المحدثين الذين تناولهم طه حسين بالنقد والتحليل، وهم الشعراء علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وفوزي المعلوف، وإيليا أبو ماضي، وهؤلاء الشعراء يجمعهم عصر أدبي واحد واتجاه فني واحد هو الاتجاه الرومانسي. فمن خلال تتبعي لنقد طه حسين لهؤلاء الشعراء استطعت أن أستخلص القواعد الأساسية التي يقوم عليها نقده، وأستنتج الأصول المنهجية التي اعتمدها في نقده للشعراء المحدثين.

أول ما يلتفت الباحث حين يدرس منهج طه حسين في النقد تلك المقدمة الطويلة التي يضعها بين يدي نقده للشاعر الذي يدرسه وهذه المقدمة قد لا تمت إلى موضوع النقد الذي يشتغل به بصلة، غير أنها تهيب الجو وتضع القارئ في مناخ النقد وتقربه إلى بيئته.

إن مقدمات طه حسين الأدبية سواء التي كان يمهّد بها لحديث

حسين كما قلت آنفا هو المذهب التأثري في النقد وهذا المذهب قديم جدا ترجع أصوله إلى بدايات تشكل الأسس النقدية عند العرب، حينما كانت أحكامهم الأدبية تصدر عن مشاعرهم وعواطفهم الخاصة دون أن تخضع إلى أسس علمية وقواعد نقدية صحيحة. يقول في الفرق بين الشعارين الرومانسيين وهو يتحدث عن خصائص شعر إبراهيم ناجي:

«وهذا فيما أظن هو أعظم ما بينه وبين شاعرنا المهندس من الفروق، فالأستاذ علي محمود طه مهياً لأن يكون جباراً إن عني بفته وفرغ له وجد في طلب الإجابة والاتقان. أما الدكتور إبراهيم ناجي فمهياً لأن يكون هذا الشاعر الوديع الذي لا يتعبنا ويعنينا، ولا يكلفنا فوق ما نطبق من المشقة والجهد، وإنما يريحنا إن تعبنا ويرفقه عنا إن شقينا، ويثير في نفوسنا هذه الأغاني الهادئة الوداعة التي تهيننا لأحلام جميلة عذاب صوته يرن في آذاننا ونفوسنا رنيناً حلوا على حين يدوي صوت صاحبه في آذاننا ونفوسنا دويًا يخرجنا عن أطوارنا» (3).

وقد اتبع الأسلوب نفسه أعني أسلوب الموازنة ووضع الفروق الفنية الدقيقة بين الشعراء، حين درس قصيدة «على بساط الريح» للشاعر اللبناني فوزي المعلوف، ولكنه لا يوازن هذه المرة بينه وبين الشعراء في ناحية من النواحي الأدبية التي يشتركون فيها وإنما يوازن بين سيرهم الذاتية في الحياة القصيرة التي يحياها بعض الشعراء في القديم

الذين تعرض لانتاجهم الأدبي بالنقد والتحليل، فهو يصدر في نقده عن تأثر ذاتي ويذهب مذهب الانطباعيين في النقد. وهذا ما صنعه في نقده لديوان الملاح التائه ولديوان وراء الغمام، ومتى ترك طه حسين لقلمه العنان في شرح الآثار المترسبة في نفسه بعد قراءة الديوان فإنه يقدم لنا عند ذلك أروع البيان وأكثر الأساليب الأدبية سحراً وجمالاً وروعة: «فأما أن معرفتي لشاعرنا المهندس قد أرضتني فلأن شخصيته الفنية محبة إلي حقاً، فيها عناصر تعجبني كل الإعجاب، وتكاد تفتنني وتستهويني، فيها خفة الروح وعذوبة النفس، وفيها هذه الحيرة العميقة التي تقذفه من شك إلى شك ومن وهم إلى وهم ومن خيال إلى خيال، والتي لا تستقر على حقيقة حتى تزرعه عنها إزعاجاً وتدفعه عنها دفعا، وتقذف به إلى حقيقة أخرى لا يكاد يدنو منها ويتبينها بعض الشيء حتى يراها أشد هولا وأعظم نكرا، وإذا هو يهرب منها ويجد في الهرب، وإذا هو يلتمس جبلا يعصمه من الماء في هذا البحر الطافي فلا يجده» (2).

ويتبع أسلوب الموازنة بين الشعراء وهذا المنهج قديم في النقد العربي فقدوازن بين شاعرين مصريين لهما اتجاه شعري واحد وهو الاتجاه الرومانسي، والشاعران هما الدكتور إبراهيم ناجي والمهندس علي محمود طهوازن بينهما من حيث الأثر الذي يتركه شعر كل منهما في نفسه، فالذهب المحبب إلى الدكتور طه

والحديث، فهو يشبه حياة فوزي المملوك القصيرة بحياة أبي تمام وبحياة شاعر فرنسي هو «أندريه شينييه». اقرأ هذه القطعة الفنية وهو يصور حياة الشعراء الذين قضوا وهم في ريعان الشباب أروع تصوير: «قضى شاباً لم يتجاوز الثلاثين، ولو عمر لكان له في حياة الشعر العربي الحديث شأن أي شأن، ولكان له بين الشعراء المحدثين مكان أي مكان».

وكثيرون من الشعراء يمرون بالأرض سراعاً ولكنهم يتركون فيها آثاراً باقية طويلة البقاء، ومنهم من يطبع جيله بطابع خاص، ومنهم من ينشئ مذهباً في الشعر يبقى ما بقي الشعر، ولا يتأثر باختلاف الظروف وتباعد العهد وتتابع الأيام. وكان أبوت تمام من هؤلاء الشعراء مر في الأرض مرّاً سريعاً، كما يمر السحاب، ولكنه غرس في الأرض حدائق لن يجد الذواء والذبول إليها سبيلاً.

وكان «أندريه شينييه» من هؤلاء الشعراء، مر بالأرض سريعاً كما يمر السحاب، واختطفته الثورة الفرنسية اختطافاً ولما يبلغ رسالته كاملة. ولكن الشعر الفرنسي لم ينس غناه بعد ويظهر أنه لن ينساه مادام في الشعر الفرنسي غناء» (4).

ويعتمد أسلوب النقد المقارن في الأدب وذلك حين يقارن بين قصيدة فوزي المملوك وما تركته في نفسه من مشاعر، وبين قصيدة شعر قرأها في أحد الآداب الأوروبية. يقارن بين قصيدة فوزي المملوك «على بساط الريح» وبين «مقطوعات من الأدب

والفرنسي نشرتها «الاستراسيون» لشاب أمريكي أحب فرنسا وتطوع للدفاع عنها أثناء الحرب، وتغنى في شعره الفرنسي الحلو بجمال تلك الأرض التي كان يدافع عنها، والتي تنبت خير ما ينبت في فرنسا من الكرم، وتؤتي خير ما تؤتيه كروم فرنسا من الخمر. وكان ذلك الشاعر الأمريكي الشاب يحس أنه سيموت، وكان يقدر أن جسمه سيمتزج بثرى ذلك الإقليم الفرنسي إقليم «شمبانيا»، وسيغزو ما سينبته ذلك الثرى من الكرم، وسيشيع فيما ستؤتيه تلك الكروم من الخمر. وكان يسبق الزمان فيمزج نفسه بالفرنسيين، وكان يسبق الزمان فيمزج نفسه بما سيقاه الفرنسيون من النشوة والفرح، ومن البهجة والسرور حين يشربون ما سيؤتيه ثرى «شمبانيا» من النبيذ» (5).

تتبع هذه الفقرات النقدية التي اعتمدها طه حسين في نقده تأثره الشديد بالأدب الأوروبي وبالدراسات الأجنبية النقدية التي قرأها. فحديثه عن روح الأديب وشخصيته الفنية وكذلك دراسته لعاطفة الشاعر ونوازعه النفسية وأحاسيسه الوجدانية أثر من آثار الثقافة الغربية في نقده وأدبه ومنهجه.

ومن ناحية أخرى نجده يجري على نمط الأقدمين من علماء البلاغة العربية حين كانوا ينقدون الألفاظ والمعاني والقوافي في القصيدة العربية، ويستخدم المصطلحات النقدية التي استخدمها النقاد العرب، فتجري على قلمه مثل هذه

الألفاظ يوضح تقصير الشاعر في استخدامها، ويقف طويلا عند اللغة والنحو لدى الشاعر فينبه إلى أمور يجب أن يحرص عليها ولا يمكن التساهل فيها ويحثه على تجويد شعره وتحسين ألفاظه وأسلوبه والعناية باللغة والنحو خاصة:

«وأخرى ألوم عليها الشاعر لوما غير رقيق، وهي تقصيره في ذات النحو أحيانا، وفي ذات اللغة أحيانا أخرى، ولن يعدم الشاعر من يعتذر له بمذهب من مذاهب النحو أو بشاهد من الشواهد الشاذة ولكني أكره للشعراء المجيدين أن يحتاجوا إلى مثل هذا الاعتذار وانظر إلى قول الشاعر:

**إن كنت في شكواي بالمذنب
فمك يا رب أخذت الأمان**

فالباء في خبر «كان» التي يسبقها نفي غريبة نابية ثقيلة على الأذن(6). وتجد مثل هذه الدقة في نقد لغة الشاعر والوقوف عند الجزئيات والإحاح على نقد الألفاظ والحرص على سلامة اللغة والنحو وعدم التفريط فيهما. تجد مثل ذلك في نقده لديوان إبراهيم ناجي «وراء الغمام». يقول طه حسين.. وانظر بعد ذلك إلى هذين البيتين:

عجا لقلب كان مطعمه

طربا فجاء الأمر بالعكس

وأشد ما في الكون أجمعه

بين القلوب أو أصر البؤس

فقوله «جاء الأمر بالعكس» كلمة خرجت من الأزهر الشريف، ولست أدري كيف اهتمت إلى شاعرنا الطبيب، وهي على كل حال من أشد الكلام نبوا في الشعر ومنافاة للجمال

المصطلحات «ألفاظ سهلة، وتراكيب قوية وأسلوب متين وقافية مناسبة غير متكلفة ولا مصطنعة» وهذه المقاييس النقدية طالما زخرت بها مؤلفاتنا النقدية القديمة، وإن ذلك يبين لنا شدة تأثره بالثقافة العربية وبالأدب القديمة.

إن طه حسين يعتبر من النقاد الذين ينتمون إلى مدرسة النقد الشكلي فهو حينما ينقد ديوان الملاح التائه لعللي محمود طه يقف عند المستوى اللغوي والمستوى الإيقاعي، وينقد كل مستوى بدقة وتفصيل ويؤيد ما يذهب إليه بالشواهد المناسبة من شعر الشاعر، وهذا المذهب في النقد عرفه العرب ولا يخرج كثيرا على مذهب النقد عند ابن قتيبة أو ابن رشيق أو الجرجاني، فهو - أي مذهبه النقدي - مستمد من مناهج الأقدمين الذين ولعوا ولعا شديدا بنقد الألفاظ والمعاني والقوافي واهتموا بالنقد الشكلي وبنقد بنية القصيدة ومعمارها الفني وهذا المنهج منهج الأقدمين الذي ينقد الألفاظ والتراكيب والنسق اللغوي يعد البذرة الأولى للمدرسة البنيوية ولمنهج الحداثة في النقد.

إنه ينظر إلى الأثر الفني من الداخل ويهتم بنقد الألفاظ والتراكيب وبناء القصيدة دون الالتفات كثيرا إلى المؤثرات الخارجية التي تطبع القصيدة الشعرية أو الأثر الفني بهذا الطابع أو ذاك.

ويعكف على معاني الشاعر يدرسها ويبين ضعفها وإحالتها وعلى

الشاعر مجيد خصب ذهن والخيال(9). ولذلك نجده يحث الشعراء والأدباء الناشئين على تجويد شعرهم واتقان أدوات الشعر وتحسين أسلوبهم والمحافظة على لغتهم وعدم التفريط في ذات النحو، والابتعاد بشعرهم عما هو دخيل وغريب على أسلوب اللغة العربية وعن الألفاظ الأجنبية التي باتت تدخل إلى لغة الشعراء من طرق مختلفة: «وما أشد حاجة الأدب العربي إلى جماعة من النقاد أشداء في الحق حرص على سلامة اللغة وحمايتها من الفساد الأجنبي! وما أثقل الحق الذي يجب أن ينهض به هؤلاء النقاد إن وجدوا! وما أشد ما يمتصني من الحزن حين أرى هذا الفساد الأجنبي يسعى في أدبنا المصري الحديث الذي كان إلى أعوام قليلة بمأمن من هذا الفساد»(10). فهو لا يميل من تقديم الموعظة الحسنة للأدباء الشعراء المبتدئين، ويأخذ بأيديهم ويدلهم على الأسلوب الأمثل لتحسين أدبهم وتجويد شعرهم، ويشير عليهم بأمور كثيرة يحسن أن يأخذوا بها أنفسهم إذا أرادوا لأدبهم حظاً من الرضا والقبول والاستحسان من قبل الناس. ويؤكد على أمور تهم الأديب أو الشاعر منها: ثقافة الأديب الواسعة وتمكنه من اللغة والنحو.

ونلاحظ في مذهبه النقدي أن أحكامه الأدبية والنقدية تأتي نتيجة تأثر شخصي وتذوق فني، وهو في أكثر الأحوال لا يقدم سبباً علمياً مقنعاً وقد لا يكون مضطراً إلى تقديم

الفني، ولكن انظر إلى قوله «وأشد ما في الكون أجمعه» فكيف تقرأ «أجمعه» أتضم العين أم تكسرهما، فأنت إن ضمنت أرضيت القافية وأغضبت النحو، وأنت إن كسرت أغضبت سيبويه وأرضيت الخليل»!(7)

ويستمر طه حسين في تعقب شعر إبراهيم ناجي، ويبين له الأغلاط التي وقع فيها شعره، ويقف عند مسألة نقدية مهمة هي أن ألفاظ الشعر ومعانيه تختلف عن لغة النثر وألفاظه ومعانيه، يعلق على بيت لإبراهيم ناجي ورد في ديوانه وراء الغمام:

وتلاشت واختفت أجسادنا

واعتنقنا في الدجى روحاً بروح

ونلاحظ أن كلمة «تلاشت» هذه ليست من كلمات الشعر، وأنها على كل حال أقوى من «اختفت» فكان ينبغي أن تأتي بعدها لا قبلها، وأن الشاعر وحبيبه جسدان اثنان لا أجساد ولكن البيت يجب أن يقام على أي حال(8)

وإننا نجد طه حسين حين ينقد بعض الشعراء المحدثين حريصاً كل الحرص على سلامة اللغة في شعرهم يشدد كثيراً على الأغلاط النحوية التي يرتكبها الشاعر، وهذا الأمر ينتبه إليه القارئ في يسر وسهولة، فيكاد لا تخلو دراسة نقدية لشاعر يختاره طه حسين من هذا النقد وهو نقد اللغة والنحو وسلامتهما من الخطأ والرداءة، فهو حين يدرس شعر إيليا أبي ماضي في ديوان الجداول أول ما يلاحظه رداءة لغته أو قربها من الرداءة، رغم أن

هذه جملة من الملاحظات وضعتها حول منهجية طه حسين ومذهبه في نقد الشعر الحديث وكلها تؤكد تفرد به بأسلوبه، كما تؤكد تأثره بالنقد القديم وبالدراسات الأوروبية الحديثة في الأدب والنقد؛ فالأجهاان القديم والحديث يسيران جنبا إلى جنب في نقده للشعر الحديث مكونين شخصيته الأدبية والنقدية فنقده يقوم على هذين الأساسين ويخلق بهذين الجناحين القويين ويؤسسان على نحو قوي التفكير النقدي والأدبي عنده.

الهوامش

- (1) حديث الأربعاء ص 142
- (2) حديث الأربعاء ص 144
- (3) حديث الأربعاء ص 152
- (4) ص 178
- (5) ص 179
- (6) ص 148
- (7) ص 155
- (8) ص 156
- (9) ص 19
- (10) ص 201
- (11) مقدمة حديث الأربعاء الجزء الأول

الأمثلة والأدلة على ما يذهب إليه من آراء نقدية، كما نلاحظ أن الأسلوب الصحفي في حديث الأربعاء ظاهر بين، أعني أن الأسلوب الذي اعتمده طه حسين في منهجه النقدي يتماشى مع طبيعة الصحف السيارة التي يجب أن تلائم مختلف الفئات في المجتمع فهي تخاطب طبقات متباينة منه، إنه يردد دائما بأنه لن يتعمق في نقده ولكنه سوف يتحدث عن الشعراء حديثا يتناسب مع حجم الصحيفة وطبيعتها (11).

ونراه حين يطلق أحكامه الأدبية يطلقها بثقة كبيرة، وهو مستعد دائما لأن يثير خصومات أدبية ومعارك فكرية من أجل الدفاع عن رأيه، وقادر على أن يشق الرأي الأدبي بين مؤيد له ومعارض.

ولابد من الإشارة في النهاية إلى أن الأستاذية في حديث الأربعاء بشكل عام وفي نقده للشعراء المحدثين بشكل خاص قد طغت طغيانا كبيرا على كل ما صدر عنه من آراء وأحكام ولا غرو في ذلك فهو أستاذ الجيل تتلمذ عليه وتخرج في مدرسته الأدبية والنقدية كثير من الأساتذة الذين شغلوا الساحة النقدية في الوطن العربي فترة طويلة من الزمن.

الخبرة والرفاهة في إطار جديد



قراءة في معرض
سعد يكن الأخير

ARCHIVE

● بقلم: محمد أبو معتوق

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● الفنان التشكيلي السوري سعد يكن كائن محير، مملوء بالرفاهة والمعنى تتسرب من أصابعه الخطوط والألوان مثلما يتسرب الضوء من نهار مشمس، ملامحه شديدة التلفت والغرابة وشديدة الشبه بملامح كائن هارب من أيقونة، لذلك يحس بوطأة القداسة وبوطأة الخشب والمسامير، فيلتفت إلى اللون والإطارات الفارغة ليمنحها ما تستحقه من ضوء وزيت ورعشات.

● سعد يكن أنجز مؤخرًا معرضًا بعنوان (من أجل أيقونة حلبية حديثة) وقام بعرض لوحات معرضه الـ (33) في صالة القواف للفنون الجميلة، والمنتبه إلى عدد اللوحات سيجد أن العدد لم يأت اعتباطيًا وإنما ارتبط بعدد السنوات التي عاشها المسيح (موضوع المعرض وفن الأيقونة بشكل عام). واللوحات لم ترتبط بذلك لوحده وإنما التزمت بالوقوف على الأحداث المهمة في حياة المسيح ابتداءً من الولادة، مرورًا بالعماد والتكلم في المهد، إلى شفاء المرضى والمشي على الماء، وإخراج الشياطين، وطرده السماسرة من أمام

المعبد وصولاً إلى قبلة يهوذا، والعشاء الأخير ثم الصلب والقيامة. ● كل ذلك تم تناوله في لوحات متباينة الحجم والضوء والتأثير وصالة القواف التي عرضت فيها اللوحات تشبه قبواً سرياً، صغير المساحة وافر الدلالة، والقاعة الكبرى للمعرض بأمطارها المربعة القليلة.. لا تتيح للمتفرج الابتعاد كثيراً عن اللوحة ليمتلكها ويضعها في دائرة تأثيره وجدواه، لذلك يضطر المتفرج للتقرب من اللوحة وبذلك يصبح رهينة اللوحة ويقع في دائرة استقطابها له، وتأثيرها عليه، وهكذا تتبدل المعادلة، وتتحول اللوحات من لوحات مملوءة بالضوء والدلالات والإشارات إلى كائنات تتفرج على الناس وتتعجب من ازدحامهم واضطراب كائناتهم وتعشق عناصرهم وكثافة لفتاتهم، وبذلك أصبح مكان المعرض محيراً مثل صاحب اللوحات. وهكذا تدخل اللون الفائق والخط الرهيف، والضوء الباهر، تدخلوا جميعاً لتحويل الحيرة إلى نوع من القداسة التي تعجز عن الإحاطة بها الإطارات المذهبة والصالات الضيقة والازدحام الشديد.

● إن البحث في الشخصي والإبداعي في تجربة الفنان (يكن) يوصل الباحث إلى حقيقة مفادها أن سعد يكن.. غزير الإنتاج، منقطع لعمله.. وتكاد تفاصيل حياته الأخرى أن تدور في فلك ريشته.. والنظر في نتاج فنان له هذه الغزارة، يوصل إلى مسألة شديدة

السطوع في عطائه ونتاجه، وهي أن سعد يكن فنان تشكيلي ملمع في التجريب والبحث، لا يركن إلى نمط من الإبداع حتى يجاوزه إلى سواه، وقد دفعه دأبه في التجريب إلى الانتقال من دائرة الانشغالات الحسية والتأثيرية ضمن مساحة اللوحة الواحدة (اللوحة الحالة).. إلى الانشغالات الحسية والتعبيرية التي تحاول أن تدمج اللوحة في موضوع عام، موضوع كبير.. يملأ معرضاً دون أن يطرح الدمج باللوحة وخصوصيتها وتوقعها إلى التفرد والحضور.

● ضمن هذا التوقف والرغبة في الإيغال والدمج بين الخاص والعام، وبين الثقافي والذاتي والحسي، بين فرادة اللوحة واندماجها في سفساء عامة لا تضيعها، ضمن ذلك كله.. قدم لنا سعد يكن عدداً من المعارض الفنية تحت عناوين تشكل موضوعات عامة ناطقة للسياق، وهو من الفنانين القلائل الذين يفعلون ذلك ويتصدون لإنجازه بدأب ودراية وتمكن، وقد تمكن من أن يقدم لنا معارض في موضوعات (القلعة - المقهى - جلامش - وأخيراً) معرضه نحو أيقونة حلبية حديثة)، والمطلع على هذه المعارض، والمتتبع للفوارق والخصائص التي تشكل خطوطها ومساحات توقعها وضوئها وألوانها يشعر بغنى التجربة والمخيلة وميلها للفرادة والجدة، إن ما يشغل تجربة سعد يكن هو أن تحقق الدهشة العميقة في وجدان معاصرها، أكثر من تحقيق الإعجاب

● إن التوقف عند معرض (نحو أيقونة حلبية معاصرة) الأخير الذي عرض أولا في صالة السيد في دمشق، ثم عرض للمرة الثانية في صالة القواف في حلب، يدفع المتفرج إلى الأسئلة، ليقول في سره.. لماذا أيقونة ولماذا حلبية، وكيف يمكن لهذه الأيقونة أن تكون حديثة أيضا.

وهكذا يضعنا سعد يكن أمام عنوان مملوء بالريبة والتضاد.. فالمعروف أن الأيقونة في تجلياتها الفنية الكبرى انقسمت تبعا لمكانها ومصائرهما إلى قسمين وأسلوبين وثيقي الاتصال بتطور الفن التشكيلي في بلدان المنشأ، إلى الحد الذي صار من الممكن فيه الحديث عن أيقونة شرقية وأيقونة غربية وأصبح لكل نمط من هذه الأيقونات خصائص وطرائق ودلالات وفي الوقت الذي حاولت فيه الأيقونة الشرقية أن تكون شديدة الحفاوة بالرمزي والزخرفي، وبالإيقاع اللوني والانفعالي دون انشغال بالبعد الثالث.. في الوقت ذاته، كانت الأيقونة الغربية مخصصة لتجليات الفن الروماني واليوناني واتجاهاته الكبرى لدى فناني عصر النهضة، وبذلك أصبحت الأيقونة الغربية شديدة القرابة من مرجعها التجسدي الواقعي إلى الحد الذي تتضاءل فيه التخوم والأبعاد بين الصورة والحقيقة. ضمن هذه التجليات لما هو شرقي وغربي في الأيقونة، حاول سعد يكن أن يبحث

عن أسلوب يخصه، وأيقونة تعنيه وتجسد توقه.

لذلك أنجز لنا معرضا مترعا بالحلم والتحول والغرابية. وهو في الوقت ذاته شديد الإخلاص لمرجعه التاريخي مع الحرص على إنجاز قراءة مغايرة مستجيبة لطبيعة الفنان ورؤياه، ونزقه ومعاصرته، لقد تمكن سعد يكن بفنية عالية وفراة أن ينتزع من مخيلته مسيحا يخصه ويخص أيامنا وغرابية تحولتنا، ولأن المسيح الأصل مملوء بالشفافية والروح ولا يسلم أمره ورؤياه لأحد لذلك حاول سعد يكن أن يتجراً علينا نحن أصحابه ليقوم بصلبنا واحدا واحدا، بعد أن يطلق علينا أمواجاً من اللون والضوء تقربنا من تجليات الأيقونة.

وهكذا تمكن سعد يكن أن ينجز (أيقونة يكتية) حديثة وليس أيقونة حلبية حديثة.. ولأن سعد يكن شديد الاندماج بحلب، وشديد الانفصال عنها، لذلك جاء هذا المعرض ليعمق الجدل، ويزيد في حرارة الوصال والانفصال، ولأنه لا يوجد ما يسمى بالأيقونة الحلبية، لذلك نحار في الأمر ونميل لتأمل اللوحات والاندماج بتجربة الفنان وتوق رؤياه وفراة التي تملأنا بالبهاء والانحياز إلى مسميات الفنان ذاتها.

● إن تجربة يكن في معارضه الأخيرة، تشكل انتقالاتا لافتا من اللوحة كأثر وموضوع، إلى معرض كامل وعدد كبير من اللوحات يتصدى فيه الفنان لموضوع واحد يشكل فيه رؤياه ومشروعه. إن هذه

موضوعي فهو غير منصاع لثقافة صاحبه وهيمنتها عليه.

● إن عدم موضوعية الفن ولا عقلانيته، يشكلان معا مجد الفن ومقصلته، غير أن ما يدفعنا للحفاوة بالمغامرة التي يجترحها سعد يكن.. هو أن سعد يكن ذاته قادر على الخروج من إطار النمذجة وسلطتها، ولا يستطيع أن يستسلم للموضوع الواحد الشديد التكرار، ويتبدى عدم استسلامه من روح المغامرة والنقاء والبراءة التي تشكل تداعيات اللون والضوء والخط لديه، هذه المغامرة التي تدفعه دائما لاختراق التخوم، والخروج على سلطة الإطار وسلطة المعنى، وسلطة التكرار.

الطريقة في الانتقال مع ما تفترضه من شجاعة وبحث.. إلا أنها توقع في الخوف من أن يستسلم الفنان لتكرار شديد الوطأة، يدمر الوحدة ويوقف التعدد، حيث تتبدى شخصية الفنان المهيمنة بوصفها الإنجاز الكلي القدرة والكلي الحضور، وبذلك يقع الفنان في الفخ ويستسلم لتجربة أنجزت نفسها في اللوحة الأولى وكررت مغامرتها فيما يلي ذلك من لوحات.

● لذلك نضطر لكي نلجأ للتعريفات، لنقول بأن الفن عموما.. إنجاز غير موضوعي في أساسه، لأن الموضوعي والعقلاني في الفن، مسافة منحازة للأسواق والذرائع، أما الفن فشيء مختلف عن ذلك، ولأن الفن غير عقلاني وغير

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رحيل الأديب الشاعر خالد سعود الزيد

بحزن عميق ودعت رابطة الأدباء
ومعها أبناء الشعب الكويتي بمختلف
فعالياته الرسمية والشعبية الأديب
الشاعر، والباحث المؤرخ، الأستاذ
خالد سعود الزيد الذي أفنى عمره في
خدمة الأدب الكويتي تأليفاً وبحثاً
ودراسة.

- ولد الأديب الراحل في حي قبلة
بالكويت عام 1937م. وتلقى تعليمه
في المدرسة القبلية ثم في الثانوية
المباركية، وظهرت موهبته الشعرية
في سن مبكرة.

- تولى الراحل رئاسة تحرير مجلة
«البيان» لعدة سنوات، كما انتخب
أمينا عاما لرابطة الأدباء من عام 1966
حتى عام 1972.

- هو أول أديب كويتي يحصل على
جائزة الدولة في الآداب لجهوده
ودوره الكبير في التأليف والتأريخ
للأدب الكويتي.

- حصل عام 1982 على جائزة
معرض الكويت الثامن للكتاب العربي
عن كتابه: (أدباء الكويت في قرنين)
الجزء الثالث.

- في عام 1984 فاز كتابه (فهد

- 18 - بين واديك والقرى (ديوان شعر)،
19 - صلوات من كاظمة (أشعار خالد
سعود الزيد)، 20 - الشجرة المحمدية،
21 - أدب الرحلات في المجلات
الكويتية، 22 - عمانيات (مقالات).

**قالوا في الراحل (عن القبس
والرأي العام)**

عبد الله خلف (أمين عام رابطة الأدباء):

فوجئنا بفقد الأديب الكبير خالد
سعود الزيد، فهو أحد مؤسسي
الرابطة، وقدم للأدب والثقافة في
الكويت الكثير، ويعد بأعماله مرجعا
للأدب في الكويت.
عزأؤنا لأهله وذويه ومريديه
وأحبائه الكثيرين في الكويت والخليج
العربي والدول العربية.

الدكتور سليمان الشطي:

لا توجد كلمات أو حروف يمكن أن
تقال لتعبر عما في قلبي من حزن
على فقدان الشاعر خالد سعود الزيد،
فقد كانت صدمة مفاجئة هزت
وجداني منذ أن تلقيت الخبر، لأن
الفقيد كان بالنسبة لي فقدًا شخصيًا،
وعلى مستوى الوطن خسارة كبيرة،
فزمانه من أجمل الأزمان وأصفهاها
وأنقاها، ومعه بدأنا مرحلة التكوين
الثقافي والانطلاق الأدبي، والتفتح
على الحياة، فقد كان صديقًا ومعلمًا،
وعلى مستوى خسارة الوطن فهو لم
يمر كريح عابرة لأنه صنع ركيزة
أساسية ومهمة، حينما وهب كلمته

الدويري شيخ القصاصين الكويتيين)
كأحسن كتاب في معرض رابطة
الأدباء الأول للكتاب العربي.
نال شهادة التقدير من مؤسسة
الكويت للتقدم العلمي عام 1984.
نال وسام المؤرخين العرب عام

1990.

تقلب الراحل في مناصب كثيرة
منها: رئيس لجنة تشجيع المؤلفات
في المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب، ورئيس لجنة نصوص
الأغاني في وزارة الإعلام.

للراحل اثنان وعشرون كتابا هي:
1 - من الأمثال العامية، 2 - أدباء
الكويت في قرنين (ثلاثة أجزاء)، 3 -
خالد الفرّج حياته وآثاره، 4 - عبد الله
سنان دراسة ومختارات بالاشتراك
مع الدكتور عبد الله العتيبي، 5 -
صلوات في معبد مهجور (ديوان
شعر)، 6 - الكويت في دليل الخليج
(السفر التاريخي)، 7 - الكويت في
دليل الخليج (السفر الجغرافي)، 8 -
قصص يتيمة في المجلات الكويتية، 9 -
مسرحيات يتيمة في المجلات
الكويتية، 10 - مقالات ووثائق عن
المسرح في الكويت، 11 - سير وتراجم
خليجية في المجلات الكويتية، 12 -
شيخ القصاصين الكويتيين فهد
الدويري حياته وآثاره، 13 - كلمات من
الألواح (ديوان شعر)، 14 - محمد ملا
حسين حياته وآثاره، 15 - ديوان خالد
الفرّج (جزآن) تقديم وتحقيق، 16 -
فهرس المخطوطات العربية الأصلية
في مكتبة خالد سعود الزيد، 17 -
فهرس المخطوطات والمطبوعات
الكويتية في مكتبة خالد سعود الزيد
(إعداد) بالاشتراك مع عباس الحداد،

وأدينا الكبير صاحب ريادات متعددة، فهو رائد تدوين وتوثيق الأمثال العامية الكويتية منذ العام ١٩٦١. وهو رائد تاريخ الأدب في الكويت من خلال مؤلفه النفيس «أدباء الكويت في قرنين» الذي صدر الجزء الأول منه في العام ١٩٦٧. فكان فتحا كبيرا سهل للباحثين في دراسة الأدب في الكويت.

وهو رائد تدوين وتوثيق الكثير من نصوص الشعر الكويتي التي كانت معرضة للضياع لو لم ينهض بتوثيقها، فضلا عن اهتمامه بتدوين النصوص الأولى للقصة القصيرة، والوثائق الأولى للحركة المسرحية في الكويت.

وهو من بعد صاحب جهود واسعة في التاريخ والتراجم والبحث. ويأتي الشعر من قبل ومن بعد، فهو شاعر له مشاركة الواسعة في المهرجانات الشعرية منذ كان طالبا في المرحلة المتوسطة أي الابتدائي سابقا. ولم تتوقف مشاركاته داخل الكويت وخارجها إلا حين أقعده المرض.

والنموذج الذي يمثله الفقيد الكبير من جهة تعدد الاهتمامات وغزارة العطاء نادر المثال. ولذا فإن الخسارة بفقده تكون كبيرة.

لقد أعطى خالد سعود الزيد من روحه وصحته بسخاء فوجب على أجهزة الدولة أن ترد له بعض الدين. ولذلك فإنني أناشد وزارة التربية أن تطلق اسمه على إحدى المدارس، كما أناشد المجلس البلدي وبلدية الكويت إطلاق اسمه على أحد الشوارع وهو من بعد يستحق منا الكثير لقاء ما قدم لوطنه.

ونفسه وشعره للحركة الثقافية، فقد استطاع أن يقود الدفة ويؤسس أعمالا مهمة خصوصا في رابطة الأدباء التي رعاها مبكرا أي أن جهده تواصل في المجال الثقافي فراح يدير وينشئ ويكتب ويحاضر ويشارك في كل الأنشطة الثقافية، وهو من الذين أسسوا التيار الجديد في الشعر الكويتي، ومن مقدمة الشعراء منذ الستينيات حتى الآن، فهو شاعر متميز وفريد لم يتوقف فقط عند المرحلة الأولى التي سجلها في ديوانه الأول وهو من الأوائل الذين أشاعوا التجربة الروحانية أو الصوفية في الشعر، كما أنه كتب أهم المؤلفات في تاريخ الحركة الثقافية الكويتية من خلال موسوعة «أدباء الكويت في قرنين» التي جاءت في ثلاثة مجلدات، ثم توالى أعماله ولم تتوقف، فقد كان مبدعا ومؤلفا ومشاركا رغم ظروفه الصحية.

إن خسارتنا بفقد الشاعر خالد سعود الزيد كبيرة فإذا كان الله قد اختاره إلى جواره فإن كلماته المشعة ستبقى شاهدة على هذا الشاعر والباحث المبدع.

الدكتور خليفة الوقيان:

لقد فجعت بسماع نبأ رحيل أخي وأستاذي الشاعر والباحث الكبير الأستاذ خالد سعود الزيد.

إن الخسارة بفقد من هم بمنزلة خالد سعود الزيد كبيرة، فالباحثون والعلماء والأدباء الكبار هم الثروة الحقيقية للوطن. ومن هم بمنزلة خالد يصعب تعويضهم. وشاعرنا

الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان:

للحركة الثقافية في الكويت خلال تلك الحقبة.

إن للراحل أيضا العديد من الدواوين الشعرية ومنها (صلوات في معبد مهجور) و(كلمات من الألواح) إضافة إلى كتاب (الكويت في دليل الخليج السفر التاريخي والسفر الجغرافي).

الكل يذكر للراحل الكبير الدور الذي قام فيه في مقاومة الغزو العراقي الغاشم عبر فضح أساليبهم الوحشية في قصيدته الرائعة التي عبر عن شجاعة الأم الكويتية وهي ترى ابنها شهيدا أمامها برصاص الغدر.

لقد أضاف نكهة عصرية للقصيدة الكلاسيكية وأفسح مجالات عديدة عبر رؤيته الشعرية للتأملات الصوفية والفلسفة إضافة إلى إشغاله بالهم الوطني والقومي.

وكان الأديب الراحل ذا نشاط و جهد ثقافي ملموس، فقد كان عضوا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وساهم في تأسيس رابطة الأدباء وجمعية الفنانين ومجلة البيان بالإضافة إلى مشاركته في العديد من الأنشطة الثقافية التي يقيمها المجلس الوطني في الداخل والخارج.

كما شارك الراحل خالد الزيد في العديد من اللجان الثقافية التي وقع عليها عبء النهوض بالعمل الثقافي لا سيما رئاسته للجنة تشجيع المؤلفات المحلية في المجلس الوطني للثقافة والتي ساهمت في دعم الكثير من الأعمال الإبداعية للمؤلفين الكويتيين. إن الأيادي البيضاء والتاريخ المشرف لهذا العلم الثقافي وأحد رواد

ما قام به خالد سعود الزيد في حياته تجاه الحركة الأدبية والفكرية لا يقوم به فرد وإنما مؤسسة كاملة خصوصا أنه قد بدأ في فترة مبكرة يؤرخ للأدب الكويتي، وكان يحرث في صحراء قاحلة لم يسبقه فيها أحد تقريبا واستطاع أن يوثق الحركة الفكرية والأدبية على مدى قرنين من الزمن في سلسلة كتبه «أدباء الكويت في قرنين» كما رصد الحركة الشعرية وأدب القصة والمسرح إضافة إلى كونه شاعرا ذا شخصية متفردة. وكل من يدرس الأدب في الكويت ومن سيدرس هذا الأدب مستقبلا لا بد أن يعبر إلى ذلك من خلال خالد سعود الزيد.

وفي مسيرته قد خلق له مجموعة من المريدين والتلاميذ سيكملون مسيرته في خدمة الحركة الأدبية والفكرية في الكويت.

الدكتور محمد الرميحي:

نستذكر دائما التاريخ الناصع المشرف للأديب الكبير الذي كان علما من أعلام الأدب والثقافة في الكويت، فقد كان أديبا كبيرا وشاعرا رصينا أثرى المكتبة العربية بالعديد من الأعمال التي ستظل علامة مضيئة من علامات دور الكويت الثقافي في المحيط العربي.

ويأتي على رأس هذه الأعمال العمل الموسوعي الكبير (أدباء الكويت في قرنين) والذي بدأ صدوره في عام 1967 وفي هذا العمل الموسوعي أرخ

المحدود من أجل هذا الوطن العزيز.
نتمنى أن يتقدمه الله برحمته ولذويه
الصبر والسلوان.

إسماعيل فهد إسماعيل:

الفقيد هو أحد رجالات الأدب في
الكويت بالإضافة إلى كونه شاعرا
وناقدا كان مؤرخا للأدب وأصدر في
هذا المجال مجلدين عن الأدب في
الكويت من القرن الثامن عشر حتى
منتصف القرن العشرين، وكان من
أوائل الذين شجعوني على الكتابة،
فقد كان يقرأ نتاجاتي الأولى ويسدي
إلي النصيحة والتشجيع، ووفاته
خسارة لنا جميعا، وأدعو الله أن يمن
على أهله بالصبر والسلوان.

يعقوب السبيعي:

كنت واحدا ممن تتلمذوا على يدي
الشاعر الراحل الذي أكن له كل تقدير
واحترام وامتنان على ما قدمه للأدب
من إسهامات واضحة، هي علامة
بارزة من علامات الأدب في شتى
مناحيه، إن شئت قلت شعرا أو
دراسة أو توثيقا أو أمثالا، فهو
موسوعة من الأدب وعطاؤه المتدفق
لم يتسع له زمنه المحدود وصحته
المحدودة، وكان الغزو العراقي
الغاشم هو الذي سارع في إنهالك
جسده المكافح وأرعرش اليد التي كانت
تخط الأدب الكويتي، فقد كان شاعرا
كبيرا وكان متشربا بالأدب العربي،
فمنذ صغره عاش في كنف مكتبة أبيه
العامرة بالكتب الأدبية والثقافية
المتنوعة، وسيتضح مدى خسارة

النهضة الثقافية في الكويت جعلته
أهلا للحصول على جائزة الدولة
التقديرية والتي أنشئت بناء على
توجيه من سمو أمير البلاد الشيخ
جابر الأحمد الجابر الصباح أعاده الله
سالما معافى إلى أرض الوطن في
دورتها الأولى إضافة إلى حصوله
على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم
العلمي التقديرية ووسام المؤرخين
العرب.

ولا بد من تكريم اسم الأديب
الراحل بما يليق بدوره الكبير في
نهضة الكويت الثقافية.

الشاعر علي السبتي:

توحد لامستأنسا غير نفسه
ولا سالكا إلا خالفه دربا
يرى في النجوم الساطعين مكانه
ويبصر خلف النجم مستقبلا رجا

سليمان الخليفي:

كان خالد سعود الزيد أستاذا
شاعرا مؤرخا مديرا للكثير من
الأنشطة في الرابطة سواء على
مستوى مجلس الإدارة أو مستوى
مجلة البيان أو على مستوى الندوات
التي تقام في الرابطة والجلسات
اليومية المعتادة، نستمع إلى آرائه
ومعلوماته وأشعاره. فضلا عن
مشاركاته خارج الكويت في الأنشطة
الثقافية. وإذا كانت وفاته كتابا
موقوتا على كل إنسان فإنها بالنسبة
لنا تمثل فقداننا كبيرا، ونتمنى من
أجيالنا الصاعدة أن تحيط بسيرته
الذاتية وأن تطلع على عطائه غير

بتاريخه وإنسانيته، ولأنسى ندائه لي بـ «ابنتي» هذا النداء الذي كان يعطينا الأمان للخوض في الساحة قبل أن تتمكن أشرعتنا وتنضج أدواتنا، وأعتقد أن الراحل هو أقرب في صفاته من صفات الملائكة فهو طيب القلب والأخلاق، عليه رحمة الله.

خالد سالم:

الشاعر خالد سعود الزيد «أستاذ الجيل» وكلنا تتلمذنا على يديه ونهلنا من إبداعاته، وهو رائد من رواد توثيق الأدب الكويتي خاصة ورائد للكتابات الأولى التي كتبت في الصحافة الكويتية، وكذلك الامثال الشعبية، وهو أكبر مشجع للناشئة وأعترف بأنه قد أخذ بيدي ورشعني لعضوية رابطة الأدباء، وهو صريح كل الصراحة فيما يعرض عليه من إنتاج الأدباء الناشئين لا يجمال فيما لا يستحق النشر. المهم عنده الشيء الجيد الذي بالتالي يفيد القارئ ويرفع من اسم كاتبه، رحم الله أديبنا الكبير خالد سعود الزيد وأسكنه فسيح جناته.

فيصل السعد:

كان رحمه الله شاملا في قراءاته التي جعلته يكتب في الشعر والنقد والفلسفة والدين تحدث بلغة الأجيال السابقة ولغة الجيل الحالي، بحيث ربط بين هذا الجيل وأجياله السابقة. رجل أعطى للثقافة مالم يعطه مثقف آخر، فقد منحها كل عمره

الأدب العربي الكويتي على وجه الخصوص، بفقدان هذا الأستاذ الجليل والشاعر الكبير، ولكن عزاءنا هو أن هناك الكثير من التلاميذ الذين سوف يكملون مسيرته الثقافية العطرة، ووجود العديد من دراساته التي تمثل ذبول العطر التي خلفها من بعده.

فاطمة يوسف العلي:

لقد كان الراحل خالد سعود الزيد شاعرا رقيقا، ورغم كبر سنه فقد كان متواضعا إلى أبعد الحدود، لقد كنا نفتقده عندما يتغيب عن المحافل الثقافية خصوصا أنشطة العاصمة الثقافية، وكنت أتساءل عن سر غيابه وجنوحه إلى العزلة وعرفت أن به نوعا من الحزن نتيجة لصدمة تعرض لها من بعض الأصدقاء فأثر البعد والعزلة، ولأنسى احتفائه عندما كنا في بداية الطريق، وكان يشجعنا على تقديم الأمسيات الأدبية والمشاركة فيها وهو من شجعني على تقديم أمسية عمر أبو ريشة في الكويت. وأيضا إنجازاه العظيم لن يغيب عن المكتبات العربية وهو دراسته عن «أدباء الكويت في قرنين»، فقد كان الفقيه متفانيا في العطاء من أجل الآخر وكان لا يتسبب في قلق الآخرين بطيبته وحسن أخلاقه، فهو علامة من علامات الشعر الكويتي والعربي، ولأن العادة جرت في تكريم المبدع بعد وفاته فإن المطلوب من المؤسسات الثقافية تكريم هذا الرمز الوطني العربي بما يليق بعطاءه المتدفق، والاحتفاء به في مناسبة تليق

الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشيد:

- إن رابطة الأدباء فقدت عضوا فيها له مكانة كبيرة كشاعر. والحديث يطول عن المرحوم خالد سعود الزيد، والكلام العابر لن يستطيع أن يعبر عن الآلام الداخلية التي نحس بها لفقده، وعلى كل هذه سنة الحياة ويجب علينا أن نتصبر ونترك أمرنا لله، فالرابطة شهدت قبلنا أدباء انتقلوا إلى رحمة الله، واما الباقون سيعملون وسوف تستمر رابطة الأدباء بجماعات قادمة، وهذه سنة الحياة باقية، هم السابقون ونحن اللاحقون. ويبقى فقد الشاعر والأديب خالد الزيد خسارة كبيرة، ما علينا في هذه اللحظة إلا أن نتمنى له فسيح الجنات.

القاص حمد الحمد:

إننا ككثير الفقدان الكبير الأستاذ خالد سعود الزيد رحمه الله، وذلك لدوره الكبير في ترسيخ مفهوم الثقافة في المجتمع الكويتي وجعلها منارة المجتمع الكويتي وجعلها منارة في مسار نهضة الكويت منذ بداية الاستقلال، وخالد سعود الزيد تألق كشاعر وأديب وباحث لهذا لا ننسى دوره في توثيق الأدب الكويتي وتتبعه لمسار الإبداع وخاصة في مجال القصة منذ بداية النمو، وبفقدانه تغيب قامة إبداعية كان لها دور في تأسيس رابطة الأدباء، وفي رعاية المبدعين الذين كانوا يلتفون حوله، نأسف لفقدانه جسدا إلا أنه سيبقى اسما لامعا بعبائه لوطنه ولجتمعه.

واستطاع بعبائه لها أن يؤكد أن الثقافة لا يمكن أن ترسخ في ذهن الإنسان إلا بعد مواكبة مستمرة وقراءة مركزة، لذلك فإن خالد سعود الزيد رجل عاش وسيبقى في قلوب وأذهان الجميع.

ليلي محمد صالح:

في مثل هذه الظروف لا أستطيع أن اعطي حقيقة ما أنا فيه من حزن على فقداننا للشاعر الراحل خالد سعود الزيد، الذي هو من الرواد الذين قدموا تجاربهم لملاحقة نمو الأدب الكويتي، وهو من المخلصين للغة العربية، ومن أشد المتابعين للحركة الادبية في الكويت، وأنا إحدى تلميذاته، الذي مهد لي الطريق كي اسير على نهجه في توثيق الأدب الكويتي ولقد ذكر ذلك في محاضرة ألقاها في جامعة «اكستر» في لندن، فلقد عاش الزيد مع الحرف والكلمة مضحيا بوقته وراحته ليقدم الحقائق التي عاشها وتقلب في أوساطها ورحم الله خالد سعود الزيد الذي سوف يبقى خالدا بيننا بأعماله وإنجازاته المتعددة، فهو الرمز العابق بالأصالة والخلود للادب في الكويت، وسيظل محلقا في افاق الأدب والثقافة، واقدم عزائي لأم سعود وبناتها وأبنائها والعائلة الكريمة، وكل ما اقوله من كلمات لاتخفف شيئا من ألم الفقد، ولا يسعني إلا أن اقول لأم سعود: كوني قوية على تحمل مصابك، فليرحم الله فقيدنا العزيز ويصبرنا على تحمل فراقه.

● إصدارات:

● مختارات من الشعر العربي

في القرن العشرين

أصدرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الجزء الثالث من سلسلة «مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين»، والذي يقع في (744 صفحة) ويشمل هذا الجزء مختارات لشعراء من سلطنة عمان وقطر وليبيا ومصر.

وقد عهدت المؤسسة إلى باحثين متمرسين لإعداد هذه المختارات خدمة للنتاج الشعري في كل قطر عربي وللقارئ المهتم بإبداع أمته في شعرها بتجلياته، سحره وإيحائه، عمق الفكرة وبراعة الحركة وجمال التصوير، فقد قام باختيار القصائد من سلطنة عمان والتقديم لها الأستاذ محسن الكندي، ومختارات قطر الأستاذ حسن توفيق ومختارات ليبيا اختارها وقدم لها الدكتور عبد الحميد الهرامة والدكتور عمار محمد جحيدر أما مختارات مصر فقد اختارها وقدم لها الأستاذ الدكتور عبد القادر القط والأستاذ عماد غزالي.

حرصت المؤسسة على تخصيص مقدمة تحدد مسيرة القول الشعري خلال القرن المنصرم، وما مر به من تحولات وانعطافات بحيث تعطي القارئ لمحة موجزة ومبينة عن قسّمات الشعر في ذلك القطر. جدير بالذكر أن هذا الجزء من

المختارات يأتي ضمن اسهامات عديدة ومتنوعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، في احتفال الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام 2001.

وقد بلغ عدد الشعراء الذين تم الاختيار من قصائدهم لهذا الجزء من المختارات (25) شاعرا من سلطنة عمان و(16) شاعرا من قطر، و(41) شاعرا من ليبيا أما عدد شعراء مصر فكان (140) شاعرا وقد أشرف على طباعة الكتاب وراجعته الأستاذ عبد العزيز السريع أمين عام المؤسسة وأعدّه الاستاذان عدنان جابر وماجد الحكواتي وراجعته الاستاذ عبد العزيز جمعة.

ويتوقع أن يصدر الجزء الرابع من هذه المختارات قريبا ليشمل مجموعة قصائد مختارة من عدة بلدان عربية.

● مسرحيتان من الأدب الألماني:

عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وضمن سلسلة (إبداعات عالمية) صدر العدد (332) الذي يشتمل على مسرحية «الطباخون الأشرار» لجونتر جراس، ومسرحية «الجرة المكسورة» لهاینرش فون كلايست، وهما من عیون المسرح الألماني الحديث لکاتبین من أهم الکتاب الذین لا قوا احتفاء خاصا لدى المترجمین العرب.

• د. ظافر يوسف

ربيع ألمانية الثقافي

تقرير حول مؤتمر المستشرقين الألمان الثامن والعشرين

انعقد هذا المؤتمر في مدينة بامبرغ بإشراف جمعية المستشرقين الألمان التي تأسست في عام 1845. وتهدف هذه الجمعية إلى تشجيع الأبحاث التي تهتم بدراسة لغات الشرق وتاريخه وحضارته، وكذلك إلى متابعة الاهتمام بالتطورات التي تتم في مختلف المجالات الأدبية واللغوية والثقافية والاجتماعية والسياسية في كل من قارتي آسيا وإفريقيا. وهي التي تصدر المجلة المعروفة ((ZDMG) منذ عام 1846، وتشرف على معهد دراسات الشرق في استانبول منذ عام 1927، وعلى معهد بيروت منذ عام 1961، وتسعى إلى جمع المخطوطات الشرقية والوثائق الفنية وفهرستها، وإصدار ترجمات لأهم كتب التراث الشرقي.

والمعروف أن جمعية المستشرقين الألمان بدأت بتنظيم مثل هذه المؤتمرات ((DOT) للمرة الأولى في

17- شعبة الدراسات التركية
والعثمانية.

18- شعبة دراسات آسيا الوسطى.
ونظرا إلى هذا العدد الكبير من
الشعب والمحاور التي تتضمن برامج
ضخمة من المحاضرات والأبحاث
العلمية، نشير إلى أنه من الصعب
الإحاطة بكل جوانب المؤتمر، كما أنه
من غير الممكن إلقاء الأضواء على
جميع الموضوعات التي عالجتها هذه
المحاضرات، لما في ذلك من تشعب في
الاتجاهات واللغات والحضارات.
أضف إلى ذلك اتساع الرقعة
الجغرافية التي تغطيها هذه
المحاضرات، كونها تشمل معظم دول
قارتي آسيا وإفريقيا تقريبا. ولهذه
الأسباب مجتمعة فإننا لن نخوض
في عملية محاولة تقديم صورة
مفصلة عن جميع فعاليات المؤتمر
ونشاطاته، التي يخرج قسم كبير
منها عن اهتمام القارئ العربي، وإنما
سنكتفي بإبداء بعض الملاحظات
العامة على المؤتمر، والإشارة إلى أهم
عناوين المحاضرات التي أقيمت في
شعب الدراسات العربية، والعلوم
الإسلامية، واللغات السامية فقط، لما
لها من أهمية بالنسبة إلى القارئ
العربي، ولكي يتمكن من أن يكون
صورة عن الإطار العام الذي تصب
فيه هذه المحاضرات، ومن أن يأخذ
فكرة عامة - على الأقل - عما يجري هنا
من أبحاث ودراسات:

1- شعبة الدراسات العربية:
وكانت جلساتها برئاسة الأستاذة
الدكتورة R. Wielandt (جامعة بامبرغ
في ألمانيا). وتهتم هذه الشعبة

عام 1921 في مدينة لايبزيغ، حيث
أصبحت المؤتمرات تعقد بعدها كل
ثلاث إلى أربع سنوات مرة في إحدى
جامعات المدن الألمانية.

أما عن المؤتمر الثامن والعشرين
للمستشرقين الألمان فقد كان من أكبر
المؤتمرات التي تعقد حتى الآن، حيث
بلغ عدد المشاركين فيه (651) باحثا
من داخل ألمانيا وخارجها، وقد أقيمت
فيه (476) محاضرة علمية، تم
توزيعها على المحاور والأقسام
التالية:

- 1- شعبة الدراسات الإفريقية.
- 2- شعبة دراسات الشرق القديم.
- 3- شعبة الدراسات العربية.
- 4- شعبة دراسات الشرق المسيحي
والبيزنطي.
- 5- شعبة الدراسات الهندو-
أوروبية.
- 6- شعبة الدراسات الهندية.
- 7- شعبة الدراسات الإيرانية.
- 8- شعبة دراسات العلوم
الإسلامية.
- 9- شعبة الدراسات اليابانية.
- 10- شعبة الدراسات العبرانية.
- 11- شعبة دراسات الشرق
الحديث: وتضم جوانب متعددة مثل
واقع معهدي الشرق الألمانين في
بيروت واستانبول ومستقبلهما،
والقانون الإسلامي، والتاريخ،
والسياسة، والمجتمع وغيرها.
- 12- جغرافية الشرق.
- 13- شعبة تاريخ الفن الشرقي.
- 14- شعبة الاختصاصات المختلفة.
- 15- شعبة الدراسات السامية.
- 16- شعبة الدراسات الصينية.

- التعبير عن الذات عند ابن خلكان
في معجمه للتراجم «وفيات الأعيان»،
للأستاذ Gerhard Wedel.

- النثر المسجوع في ألف ليلة وليلة،
للأستاذة Kathrin Muller.

- القبضضة الجديدة لعلي أحمد
باكثير: محاولة لجعل القبضضة
صوفية، للأستاذ محمد أبو الفضل
بدران.

- إنتاج الكتاب والمطابع في الشرق
الأوسط، للأستاذ Stefan Winkler.

- معارف جديدة عن النماذج
العربية لأداب صيد الصقور
اللاتينية، للأستاذة Anna Ayse Aka-
soy.

- التقريظ كتعبير عن الحياة
الأدبية، للأستاذ Rudolf Vesely.

- الشرق والغرب، أساليب رؤية
روسية - عربية بالمقارنة، للأستاذ
Roberto Mantovani.

إن ما يؤخذ على هذه الشعبة أن
محاضراتها كانت في آخر يومين من

المؤتمر، وهذا ما انعكس بعض الشيء

سلبيًا على عدد الحضور في

الجلسات، وبالتأكيد لم يكن الهدف

من ذلك التقليل من أهمية الدراسات

العربية، وإنما كان لأسباب تنظيمية

بحثة. أضف إلى ذلك أن عدد

المشاركين في هذه الشعبة كان قليلًا
نوعًا ما بالمقارنة بأعدادهم في

المؤتمرات السابقة وفي بقية الشعب.
وقد كان من الأنسب أن تلقى في هذه
الشعبة بعض المحاضرات التي أُلقيت
في شعبة العلوم الإسلامية، مثل:
(القبضضة الجديدة لعلي أحمد باكثير:
محاولة لجعل القبضضة صوفية،

بمعالجة الموضوعات التي تدور
حول اللغة العربية وآدابها في جميع
العصور والمراحل التي مرت بها هذه
اللغة منذ القديم وحتى يومنا هذا،
بالإضافة إلى رصد التطورات
اللغوية والأدبية التي تمت وتتم في
البلاد العربية ومتابعتها. ويشار هنا
إلى أنه ليس هناك تحديد دقيق
للأبحاث التي يمكن أن تُلقى في إطار
هذه الشعبة، فليس هناك مثلاً فصل
واضح بين موضوعات الأدب واللغة
ولا بين الأبحاث التي تدور حول
مصنفات التراث القديم أو الأعمال
المعاصرة.

إن موضوعات هذه الشعبة متنوعة
جداً، وهي تعالج كل ما يمت إلى

اللغة العربية بصلة، فموضوعات

اللغة والنحو متداخلة مع موضوعات

الأدب والنثر والرواية وغيرها. وقد
بلغ عدد البحوث التي أُلقيت فيها

أربعة عشر بحثاً، وأهمها:
المشترك في الصوتيات العربية،
للأستاذ Ashraf Elbaklish.

- حول التطور والتنوع في تراكيب
المبني للمجهول في اللغة العربية،
للأستاذ محمد بدوي.

- حول دور أدوات التقوية والمبالغة

في تكوين (صياغة) المخالفة في اللغة

العربية القديمة (الكلاسيكية)،
للأستاذ محمد نخرومي.

- شقاء البطل. أفكار حول تراكيب
لامية العرب للشنفرى الأزدي،
للأستاذة Agnes Imhof.

- الأديب في الاقتباس: يموت بن
المزرا العبدى (306هـ/ 916-917)،
للأستاذ Franz-Christoph Muth.

الموضوعات التي تتعلق بالحضارة الإسلامية، على مبدأ العلماء العرب القدامى في النظر إلى العلوم الإسلامية، والتي تتمثل بالإلمام من كل علم بطرف، ولا تقتصر موضوعاتها على البلاد العربية فحسب، وإنما تمتد لتصل إلى جميع بلاد العالم الإسلامي كتركيا وإيران وأزبكستان وتاتارستان وغيرهما.

والواقع أن موضوعات هذه الشُعبة شديدة التداخل، لأنها تشمل جميع الجوانب التي تتعلق بالدين الإسلامي والشرق بصورة عامة، فهي تركز بالدرجة الأولى على دراسة علوم القرآن والتفسير والفقه والشريعة والتصوف والمذاهب والفرق الدينية، بالإضافة إلى البحث في تركيبة المجتمع الشرقي وتحليل عاداته وتاريخه وسياسته.

وتعد هذه الشُعبة من أكثر الشُعب التي تعطي صورة واقعية عن اتجاهات معاهد الاستشراق الألمانية والأبحاث التي تقوم بها حالياً، وهي تظهر بصدق الاستشراق الألماني على حقيقته. وقد لقيت جلساتها إقبالا كبيرا من قبل الحضور، وشهدت مناقشات حادة، لأنها كانت من أكبر شُعب المؤتمر من حيث المحاضرات وعدد المشاركين فيها، وقد بلغ عدد البحوث التي أُلقيت فيها أربعة وستين بحثاً وأهمها:

1- الفقهاء كحمة للحقوق وحفظة للشريعة الإسلامية من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي إلى القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، للأستاذ Christian Muller.

للأستاذ محمد أبو الفضل بدران). أما بالنسبة إلى برنامج المحاضرات في هذه الشُعبة فقد كان الطابع اللغوي طاغياً عليه، فكان هناك محاضرات في النحو العربي، مثل (حول التطور والتنوع في تراكيب المبني للمجهول في اللغة العربية) و(حول دور أدوات التقوية والمبالغة في (صياغة) المخالفة في اللغة العربية القديمة).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا، هو تراجع الموضوعات الأدبية، وخاصة تلك التي تعالج ظاهرة من ظواهر الأدب العربي الكثيرة، سواء أكانت في شعره أم نثره، فقد كانت المشاركة في هذا الاتجاه ضعيفة جداً، ولم يكن هناك أية معالجة لأحد موضوعات الشعر العربي القديم أو الحديث، وهذا ما يظهر بوضوح تراجع اتجاه الشعر في معاهد الاستشراق الألمانية التي كانت تعرف سابقاً بالاهتمام الشديد في هذا الاتجاه، ويعكس في الوقت نفسه حقيقة ابتعاد الجيل الجديد من المستشرقين الألمان عن سبر أغوار هذا الاتجاه وتعميق جذوره. فقد اقتصرت المشاركة في هذا المحور على معالجة بعض موضوعات الأدب النثري مثل (التعبير عن الذات عند ابن خلكان في معجمه للتراجم «وفيات الأعيان») و(النثر المسجوع في ألف ليلة وليلة).

2- شعبة العلوم الإسلامية: وكانت جلساتها برئاسة الأستاذ الدكتور Hartmut Bobzin (جامعة إرلنغن - نورنبرغ في ألمانيا). وهي تصب اهتمامها بشكل عام على

- التصوير في القرآن الكريم،
للأستاذ Matthias Radscheit.
- عناصر مبدعة وتطورات
التفسير الأدبي للقرآن الكريم،
للأستاذ محمد نور خوليس
ستيوان.
- مشروعات حول التصوف
الإسلامي، للأستاذ Bernd Radtke.
- عودة الإمام المحدثي: آثار شيعية
في حكايات غرب جاوة عن الحاج
منصور، للأستاذ Edwin Wiernga.
- سيرة ذاتية (تراجم) شيعية،
للأستاذ Rainer Brunner.
- القياس كمساعدة في اتخاذ القرار
في أصول الفقه، للأستاذ Urich Reb-
stock.
- إذا أطلقت النساء سراح العبيد.
حول وضع السيدة في بدايات
الشرع الإسلامي، للأستاذ Ulrike
Mitter.
- حول التكليف في الشريعة
والفقه، للأستاذ Norbert Oberhauer.
- توضيح التسفيه من الناحية
الاجتماعية والتاريخية في الشرع
الإسلامي، للأستاذ Rudiger Lohlker.
- نظرية الحق وعملية الاستيطان
في مصر المملوكية. رسالة السيوطي
ضد التوطن على ضفاف النيل،
للأستاذ نديم سلامة.
- الإصلاح والعدالة في حق
الوراثة الإسلامي، للأستاذ Hans-
Georg.
- حول تطوير شريعة أوروبية،
للأستاذ Mathias Rohe.
- الاستعباد والتبعية في المساعي

- العلم والسلطة، المحصلات
الثقافية والاجتماعية لعلماء المغرب
في القرن التاسع عشر، للأستاذة
Bettina Dennerlein.
- حول الهوية الاجتماعية والمهنية
لعلماء المسلمين، للأستاذة Gudrun
Kramer.
- الظروف المادية والحياة الدينية.
الفكرية في نجد حوالي عام 1900م
للأستاذ Guido Steinberg.
- اعتبارات تفوق الإنسانية في
جسم النبي محمد (صلى الله عليه
وسلم): مساهمة في الأدب المسمى
بالشمائل المحمدية، للأستاذ عمر
حمدان.
- ابن المقفع وابن الرواندي:
استقبال أرسطو في خدمة تفسير
القرآن عند المرجئة، للأستاذة Corne-
lia Schock.
- النظرية والتطبيق في عملية رواية
كتاب الأموال لأبي عبيد القاسم بن
سلام، للأستاذ Andreas Gorke.
- تقي - أتقى - الأتقى. نظام الغزالي
(505هـ / 11م) في درجات مخافة
الله، للأستاذ Christoph Pitchke.
- معظم القرآن في منتصف
الطريق. مشاكل وإمكانيات، للأستاذ
Arne Ambros.
- مشاكل ترجمة ألمانية جديدة
للقرآن الكريم، للأستاذ Hartmut
Bobzin.
- مناظير التحليل النحوي
والصرفي في القرآن الكريم في
وصف تحليلي بالاستناد إلى
الكمبيوتر، للأستاذ Lutz Edzard.

السياسية: هل كانت سيرة بيبرس
دعاية للممالك الظاهرية؟ للأستاذ

.Thomas Herzog

- ما بعد الكلاسيكية وما قبل
الحدثة: ملاحظات على تغير اتجاه
الثقافة في العصر المملوكي، للأستاذ

.Stefan Leder

- أعمال الأمير منغك اليوسفي في
البناء في مصر وسورية، للأستاذة

.Viktoria Meinecke-Berg

- كيف أصبح كمملوك حاكما
جيدا؟ قايتباي وأبوحميد القدسي،

للأستاذ Hennig Sievert

- ملاحظات على الفقهاء المالكيين
والقضاة في مصر وسورية في
عصر السيادة المملوكية، للأستاذ

.Lutz Wiederhold

- قرة العين، امرأة كمصلحة في
الإسلام؟ للأستاذة Soraya Adamba-

.kan

- هل كان محمد عبده معتزليا
جديدا؟ للأستاذ Thomas Hildebrandt

- نحو أصول جديدة للفقه
الإسلامي، للأستاذ Andreas Christ-

.mann

- العلم والاختصاص والمكانة:
ملاحظات على المناقشة الإسلامية
لفهوم الاجتهاد في العصر
الحاضر، للأستاذ Lutz Rogler

- الرحمة الإلهية أو عمل الشيطان؟
حول شرعية مشكلة الشفاء الروحي
في الإسلام في أيامنا هذه، للأستاذة
.Katja Sundermann

- الدين في الحياة العلنية في
مصر: ردود فعل على الجماعات

الإسلامية العلمية، للأستاذ Holger
.PreiBler

- في عيون المتفرجين: الإحساس
بالجمال عند الجغرافيين والرحالة،
للأستاذ Lutz Richter-Bernburg

- وداع قيسويمان، للأستاذة Eva
.Orthmann

- البناء في فجوات المناطق السكنية.
إشارات تاريخية وأثرية لدولة بدوية
في منطقة الفرات الوسطى بمحاذاة
المملكة الفاطمية، للأستاذ Stefan

.Heidemann

- أفكار نقدية حول ما يسمى
بظاهرة المملوك، للأستاذ Peter Tho-
.rau

- المفقود والمنسي؟ لماذا فقدت
مجلدات كثيرة؟ تساؤلات وأفكار

حول تاريخ رواية «تاريخ البيهقي»،
للأستاذ إراج خليفة سلطاني.
حول الالتحاق بالنساء،

مخطوطتان من معهد الدراسات
الإسماعيلية في لندن، للأستاذ Ver-
.ena Klemm

- مختارات أدبية من العصر
المملوكي، للأستاذ Thomas Bauer

- بعض الملاحظات على وقفية
فحيا بن طوغان الحسني من عام
870هـ/ 1465، للأستاذ Stephan Coner-
.mann

- الصراع الثلاثي حول السلطة بين
العثمانيين والصوفييين والممالك بين
عامي (1450 - 1550) لماذا بقي الممالك
في منتصف الطريق؟ للأستاذ Al-

.brecht FuB

- الأدب الشعبي والدعاية

(NRW بألمانية)، النتائج الأولية لعملية قبول «محاولة المدرسة»، للأستاذ Michael Kiefer.

إن الطابع العام لهذه المحاضرات متنوع جداً، ويستطيع القارئ من خلال استعراض عناوينها، أن يلمس بوضوح مقدار التداخل في هذا المحور وتشعبه، فقد شغلت قضايا الدين وعلوم القرآن حيزاً متميزاً منه، مثل (التصوير في القرآن الكريم) و(عناصر مبكرة وتطورات التفسير الأدبي للقرآن الكريم) و(معجم القرآن في منتصف الطريق) و(نحو أصول جديدة للفقه الإسلامي) و(الرحمة الإلهية أو عمل الشيطان؟ حول مشكلة الشفاء الروحي في الإسلام). كما دارت أبحاث عديدة حول التصوف وجهود العلماء المسلمين، مثل (مشروعان حول التصوف الإسلامي) و(النظرية والتطبيق في عملية رواية كتاب الأموال لأبي عبيد القاسم بن سلام) و(تقي - أتقي - الأتقى نظام الغزالي في درجات مخافة الله) و(هل كان محمد عبده معتزلاً جديداً؟) .. إلخ. بالإضافة إلى ذلك فقد كان للتاريخ الإسلامي بعصوره المختلفة جانب واضح المعالم وخاصة المملوكي منه إذ حظي بمحور خاص من الأبحاث، مثل (نظرية الحق وعملية الاستيطان في مصر المملوكية) و(ملاحظات على تغير اتجاه الثقافة في العصر المملوكي) و(أعمال الأمير منغك اليوسفي في البناء في مصر وسورية) و(الأدب الشعبي والدعاية السياسية: هل كانت سيرة بيبرس

الدينية الجديدة، للأستاذة Johanna Pink.

- مشروع أسلمة العلم، للأستاذ Olaf Farschid.

- زمن الالتزام بدل زمن الفراغ. هل يجوز بعد ذلك أن يضحك؟ للأستاذة Roswitha Badry.

- تجربة الشاشة الصغيرة: التلفزيون الإسلامي في تركية، للأستاذة Christine Jung.

- النخبة وتكوين الجماعات وتمثيلهم في الجرائد في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، للأستاذة Carol Wittwer.

- ثقافات النص الإسلامي في تونس في القرن التاسع عشر وثقافة الحداثة، للأستاذ Marsil Farkhshatov.

- منشورات أعمال شبكة العلماء، للأستاذ Martin Riexinger.

- الارتباط بين التفكير في شبكة العمل وبين تحليل الحديث من خلال مثال النقشبندية الخالدية في داغستان بين عامي (1828 - 1937)، للأستاذ Michael Kemper.

- حول الذكر، للأستاذ Roman Loi-meier.

- المولد: استمراره ووظائفه الاجتماعية في مصر الحديثة، للأستاذ Samuli Schielke.

- الزيارة: وظائفها ومعانيها في التيجانية في غرب إفريقية، للأستاذ Rudiger Seesemann.

- اتجاهات التطوير في الإسلام في تاتارستان، للأستاذ Raoul Motika.

- التعليم الإسلامي في مقاطعة

(التكوين)، يذكر فيه أولاد نوح: سام وحام ويافت، فإلى سام ينتسب الساميون، كما يذكر النص، وهم العرب والآراميون والعبريون والآشوريون.

وعلى الرغم من أن التقارب والتشابه بين هذه اللغات كان معروفا منذ البداية عند كثير من علماء اللاهوت والأديان إلا أن هذا المصطلح لم يوجد إلا مع شلوتسر الذي أشار إلى التقارب الكبير بين اللغة العربية والآرامية والعبرية، حيث أطلق عليها اسم «مجموعة اللغات السامية». وتتابع البحث في القرن التاسع عشر في هذا المجال، وتطورت طرق البحث بالانطلاق من النتائج التي وصل إليها البحث في اللغات الهندو-أوروبية، بعد أن اكتشف التشابه بين

اللغة السنسكريتية واللغات الأوروبية في عام 1816، فأضيفت إليها اللغة الأكادية والآشورية والبابلية والفينيقية والعربية الجنوبية ولهجاتها السبئية وغيرها، ولم تكتمل حلقات البحث في اللغات السامية تماما، فقد أضيف إليها في هذا القرن كل من اللغتين الأوغاريتية والإيلائية.

هذا ويشار إلى أن علماء الساميات استمروا في استخدام مصطلح «اللغات السامية» في دراساتهم وأبحاثهم اللغوية المقارنة، على الرغم من أن ما يفهم تحت هذا المصطلح لا يتفق تماما مع ما جاء في التوراة من تقسيمات للشعوب ومعلومات حول صلات النسب. وقد بلغ عدد البحوث التي أُلقيت في هذه الشعبة ستة عشر

دعاية للمماليك الظاهرية؟) ومختارات أدبية من العصر المملوكي) وغيرها. كما كان لجوانب الحياة اليومية المختلفة في البلاد العربية انعكاس واضح في هذه المحاضرات، مثل (العلم والسلطة، المحصلات الثقافية والاجتماعية لعلماء المغرب في القرن التاسع عشر) و(المولد: استمراره ووظائفه الاجتماعية في مصر الحديثة) و(ثقافات النص الإسلامي في تونس في القرن التاسع عشر وثقافة الحداثة) و(الزيارة: وظائفها ومعانيها في التيجانية في غرب إفريقية) وغير ذلك كثير مما يمكن للقارئ أن يستنتجه من خلال الاطلاع على عناوين المحاضرات المدرجة أعلاه.

3- شعبة الدراسات السامية: وكانت جلساتها برئاسة الأستاذ الدكتور Otto Jastrow (جامعة إنغن نورنبرغ بألمانيا)، ولا يخفى على القارئ العربي أن علم اللغات السامية وجد لأول مرة على الإطلاق في ألمانيا، وأن ألمانيا مازالت حتى الآن تحتل المكانة الأولى في العالم في مثل هذا النوع من الدراسات، وخاصة في الاتجاه المقارن منها. وتعود جذور هذا العلم إلى نظرية شلوتسر Schloetzer الألمانية الذي اقترح إطلاق مصطلح «اللغات السامية» للمرة الأولى في عام 1781 على مجموعة اللغات العربية والعبرية والآرامية والأثيوبية، وذلك بالانطلاق من نص ورد في التوراة (الإصحاح العاشر من سفر

بحثاً، وأهمها:

- تصريفات السوابق الفعلية في مجموعة اللغات السامية - الحامية، للأستاذ Andrzej Zaborski.

- تطور نظام الاعتبارات الفعلي من اللغة السامية الأم إلى العبرية، للأستاذ Rainer Voigt.

- حول فرضية العوامل النحوية في اللغات السامية، للأستاذ Michael Waltisberg.

- تأثير آرامي آخر في نقش النمار، مساهمة من أجل الاستنتاج، للأستاذ Manfred Kropp.

- الكتابة الكاملة والتجاوزات البلاغية وما يتعلق بها في القرآن الكريم، للأستاذ Gerd-R. Puin.

- الاختلافات في الجنس في الضمير HW في اللغة العبرية في كتب موسى الخمسة (في العهد القديم)، للأستاذ Josef Tropper.

- التجارب الجديدة في اللغة العربية الجنوبية في مذكرات إدوارد غلازر، للأستاذ Alexander Sima.

- لفظ الراء الأسنانية - الحنكية واللسانية المنتثية في لهجة بارتلي Barette الآرامية، للأستاذ Werner Ar-nold.

- تأملات في أداة الإشارة في لهجة بلاد الرافدين، للأستاذة Ch. Muller-Kessler.

- نقوش القبور السريانية في منطقة قصر ك/شمال شرق سورية، للأستاذ Shabo Talay.

- الإدغام الكبير وتاريخ اللغة العربية، للأستاذ Jonathan Owens.

- حول التقارب في لغة الاختصاص في ضوء الوثائق الدبلوماسية الجديدة في العربية والعبرية والآرامية، للأستاذ Lutz Ed-zard.

لقد كانت جلسات هذه الشعبة من أنجح جلسات المؤتمرات، لأن محاضراتها كانت متنوعة وشاملة لأكثر الاتجاهات الموجودة في حقل اللغات السامية، فكان هناك عدد من المحاضرات التي تقترب من الاتجاه المقارن، مثل (تصريفات السوابق الفعلية في مجموعة اللغات السامية - الحامية) و(تطور نظام الاعتبارات الفعلي من اللغة السامية الأم إلى العبرية)، ومحاضرات أخرى تبين آخر ما توصل إليه العلم في مجال اللغات السبئية والعبرية والآرامية بلهجاتها الحديثة، مثل (التجارب الجديدة في اللغة العربية الجنوبية في مذكرات إدوارد غلازر) و(الاختلافات في الجنس في الضمير HW في اللغة العبرية في كتب موسى الخمسة) و(تأثير آرامي آخر في نقش النمار) و(لفظ الراء الأسنانية - الحنكية واللسانية المنتثية في لهجة بارتلي Barette الآرامية) وغير ذلك.

ومما تجدر الإشارة إليه أخيراً أن البحث في مجال اللهجات العربية العامية قد أصبح يشكل في أيامنا هذه جانباً هاماً من المحور الذي تدور حوله الدراسات السامية في الجامعات الأوروبية.

ملاحظات عامة حول المحاضرات والمؤتمر:

(1933 - 1945)، وكذلك الاجتماع العام الذي عقده أعضاء الجمعية العامة للمستشرقين الألمان.

6- يلاحظ بوضوح تراجع الاتجاه المقارن في اللغات السامية الذي تتميز به ألمانية عن غيرها من الدول الأوروبية، ولعل السبب في ذلك جنوح الجيل الجديد من المستشرقين الألمان إلى التركيز على لغة سامية واحدة أو لغتين فقط يتعمقون في دراستهما، دون اللجوء إلى إجراء مقارنات عامة مع بقية اللغات السامية، فضلا عن أن الاتجاه المقارن العام قد أصبح واضح المعالم ولم يعد فيه الكثير من الجديد.

7- تناقص عدد الأبحاث في مجال اللهجات العربية المعاصرة، بالمقارنة بالمؤتمرات السابقة.

8- ضعف المشاركة العربية في مثل هذه المؤتمرات، وإقتصارها على العرب المقيمين في أوروبا تقريبا، مع أن أكثر جوانب المؤتمر تدور حول شؤون العرب وتراثهم.

9- يبقى المؤتمر فرصة ثمرة تتيح لأصحاب الاختصاص الواحد أن يجتمعوا بشكل دوري، وأن يطلعوا على المواضيع المستجدة، ويتبادلوا الآراء فيها.

10- وأخيرا يشار إلى التنظيم الدقيق للمؤمر وجلساته، ولابد هنا من توجيه الشكر إلى المشرفين الأساسيين على هذا المؤتمر ألا وهم الأساتذة Fagner و Kreiser و Wielandt ومساعدوهم.

1- افتتح المؤتمر في أكبر قاعة بجامعة بامبرغ برعاية عمدة المدينة الذي أقام حفل استقبال في دار البلدية لجميع المشاركين في المؤتمر.

2- كانت اللغة الأساسية للمحاضرات هي الألمانية، بالإضافة إلى الإنجليزية فالفرنسية.

3- الوقت المحدد لكل محاضرة ثلاثون دقيقة بما في ذلك المناقشة.

4- كان هناك بالإضافة إلى المحاضرات التي أقيمت في المحاور والشعب المختلفة ما يسمى بحلقات العمل المشتركة التي كانت تنعقد جلساتها بشكل مواز لجلسات المؤتمر، وكانت تلقى فيها المحاضرات وتثار النقاشات، وأهم عناوين هذه الحلقات كانت الندوة التي عقدت بعنوان: «اختصاصات الاستشراق وإصلاح الجامعات، تحديات جديدة»، بالإضافة إلى محاضرة الشرف التي ألقاها الأستاذ Hans Georg Majer بعنوان: «الخيال والتقليد والحقيقة في صورة السلطان».

5- أقيم على هامش المؤتمر عدد من النشاطات كالمعرض الذي أقيم بعنوان «الطباعة المبكرة في الشرق» ومعرض «الحرير الشرقي والبيزنطي» ومعرض «الاختصاص المحدد: صور مستشرقين ومستشرقات مشردين من عام

مهرجان الثقافة العربية الدانماركية ٢٠٠١

شهدت العاصمة الدانماركية كوبنهاغن أوسع وأكبر تظاهرة ثقافية عربية دانماركية حيث أقام تجمع السنونو الثقافي في الدانمارك، مهرجانه الثقافي الخامس: «مهرجان الثقافة العربية الدانماركية في كوبنهاغن من 24 إلى 30 سبتمبر 2001»، يعد المهرجان بفعالياته المختلفة الأولى من نوعه في نطاق التبادل الثقافي بين الدانمارك والعالم العربي. أحيا فعاليات هذا المهرجان، شعراء، كتاب، فنانون ومحاضرون، من مصر: الكاتب د. يوسف الشاروني، الكاتب عبد الفتاح رزق، الكاتبة سحر توفيق، المخرج السينمائي سيد سعيد وفيلمه «القبطان»، وتخت موسيقي سباعي من فرقة الموسيقى العربية يضم الفنانين، د. إنعام لبیب «عود»، د. ألفريد جميل حبيب «عود»، د. عاطف إمام فهمي «ناي»، د. خالد محمد إبراهيم «شيللو»، مها العربي «قانون»، هشام العربي «إيقاع»، والمطربة أجفان طه. من سورية:

غطاء اقتصادي. تسّلع الذوق وتشيو الرأي، يتسع دور الإعلام. يزداد نفوذه، فيما يضيق دور الأب، الفن والفكر وينحسر وتأثيره.

خيمة مناهضة الحرب

نصب تجمع السنونو الثقافي خيمة في إحدى ساحات شارع المشاة الرئيسي في العاصمة الدانماركية كوبنهاغن، تليت على منبرها كلمات لـ «اتحاد الكتاب الدانماركيين، اتحاد القلم الدولي - الدانمارك، جمعية حقوق الإنسان العراقية». فضلا عن مساهمة أدبية وفنية اختيارية مفتوحة لضيوف المهرجان. عبرت الكلمات عن مواقف جهاتها، وليس بالضرورة أو الانسجام مع موقف السنونو الثقافي الداعي إلى تبشيع الحرب، تعزيز السلام العالمي، شجب سفك الدماء، جز الحريات باعتبارهما باطلين. إبطال كل ما يجعل الحرب خيارا أخيرا. احتواء مضاعفات العنف من الكراهية، الأحقاد، التمييز، التعالي على تحقير، الاستقواء على إضعاف. أو التفوق على الحط من الآخر. السعي إلى إشاعة أسباب الحوار والتفاهم بين الشعوب، نبذ العنف وإلغاء ما ينشأ عنه. السنونو ينصب منبرا للتوصل إلى أوسع تفاهات وأفضلها.

البرنامج

- الندوة الفكرية: محاضرون عرب ودانماركيون تحدثوا عن أثر النزاعات على الحوار الثقافي، لغة

«الشاعرة مرام المصري. من فلسطين: الكاتب عزت العزاوي. من المغرب: الشاعر عبد اللطيف اللعبي والباحثة والمترجمة ثريا إقبال. من تونس: الشاعر خالد النجار. من العراق: الشاعر خلدون جاويد والفنان طالب غالي. من البلد المضيف الدانمارك: الشاعرة بيا تافتروب، الشاعر ف. ب. ياك، الشاعر فيغو مازسن، الشاعرة كاميللا دولغانت، الكاتبة كريستينه هيسهولت، الشاعرة كاميللا ستكوما، الشاعر موريس نيروب نيبسن، الشاعرة ديتة ستينسبيله، الشاعر فاوون ستين، الشاعرة ت. س. هوي. الكاتب سورن سورنسن وكنود فلبني رئيس اتحاد الكتاب الدانماركيين. بالإضافة إلى فرقة موسيقى بلوز وعزف موسيقى دانماركي منفرد. انعقد المهرجان الخامس تحت شعار «الحرب - السلام كن هبة أم تسامح». الحرب والنزاعات تعدان مصدرا للتوجس الثقافي وعاملا لإغراب الذات عن صفاتها. تشيعان جوا أكثر تأثرا بالحذر، وانكسارا بالكراهية، مما يعرض مستوى التسامح الاجتماعي إلى التدهور. تقاطع المصالح السياسية يؤدي إلى قطيعة ثقافية، تحدث احتواءات ضرورية. تضر بالثقافة، فيبدو الدين تعبيرا ثقافيا عن فكر سياسي محتقن. يتم تصريف المصالح الاقتصادية إلى مواقف سياسية، ترشح الأوطان إلى أسواق يرشح عنها مواطنون مرشحون إلى دور المستهلكين. الموقف السياسي

الندوة الإنكليزية.

- الندوة الثقافية: قراءات شعرية ونثرية باللغة العربية مع ترجمة باللغة الدانماركية. (كتاب عرب ودانماركيون).

- الندوة السينمائية: «فيلم القبطان مع مخرجه الفنان سيد سعيد. الفيلم مع ترجمة إلى اللغة الإنكليزية.

- الحفلات الموسيقية: أحيائها تحت سباعي من فرقة الموسيقى العربية (مصر) فرقة موسيقية دانماركية، وعزف منفرد (العراق).

إن فعاليات المهرجان تعد اقتراحا ليكون الأدب والفن عنصرين في مشروع الحوار الثقافي. إن صدام الحضارات قوله سياسية لإدامة التنازع وتصديره، فالحضارات مصدر لبناء فهم حيال عالم يحفل بالغموض. إن الالتفات العربي إلى الدانمارك التي بقيت بعيدة عن الاهتمام العربي لاعتبارات سياسية محضة، يصبح ضرورة في ظل العولمة. الدانمارك ذاته غير متورط بماض استعماري مع العالم العربي، هذا ما يعزز التوجهات إلى التبادل الثقافي بين الدانمارك والعالم العربي، إن جهودنا هذه تؤسس إلى حوار دانماركي عربي يقوم على احترام الصيرورة التاريخية لثقافة كليهما.

تطمح إدارة المهرجان من تعدد الفعاليات وتنوعها إلى لقاء مباشر بين ثقافتين كانتا تراهنا طويلا على وسيط ليس منهما إلى التعرف على بعضيهما. فالدانماركيون يلجأون إلى الوسيط الغربي الأمريكي على

إعلامه وثقافته للتعرف على الثقافة العربية. والعرب يستعيرون المنظار الغربي في نظرهم إلى البلدان الإسكندنافية. هذا مما يجعل السعي لإقامة حوار متكافئ مطلوباً. إن تهميش ثقافات الشعوب الأخرى يمكن الثقافة الغربية من أن تكون مركزاً على هامشه، يمكن أن تحيا الثقافات الأخرى أو تضمحل.

إدارة المهرجان: منعم الفقير رئيس المهرجان، آينو زيشنر نائب رئيس المهرجان.

الترجمون: مي شلبي، دنى طالب، هربت زايشنر وسامر منصور.

الأمكنة

عقدت الندوة الفكرية في مقهى الطلبة. الندوات الثقافية والحفلات الموسيقية في مدرسة الموسيقى القديمة، المكتبة العامة في مدينة أودنسه. الندوة السينمائية وعرض الفيلم في سينما بارك.

الزيارات

نظم تجمع السنونو الثقافي على هامش المهرجان سلسلة من الزيارات إلى: البرلمان الدانماركي، قلعة هاملت، مركز الأدب الدانماركي، اتحاد الكتاب الدانماركيين ومكتبة المغتربين.

اللقاءات وحفلات الاستقبال

لقاء مع الكتاب الدانماركيين وممثلين عن الهيئات الثقافية. حفل استقبال في مقر السفارة المصرية. حفل استقبال في اتحاد الكتاب

اندرسن في أودنسه، حوار السنونو في أوصلو، مركز الشمال للتبادل الثقافي في مراكش، مطعم RIZ RAZ، معرض وينستد للسجاد الشرقي.

المهرجانات السابقة

أقام تجمع السنونو الثقافي «أيام الثقافة المصرية والدانماركية أيلول /سبتمبر 1996»، «مهرجان المرأة العربية والدانماركية أكتوبر / تشرين الأول 1997» و«مهرجان الثقافة العربية والدانماركية أيلول /سبتمبر 1999»، و«مهرجان الثقافة العربية والدانماركية، أكتوبر 2000».

الخلفيات

العرب والدانماركيون ماذا نعرف عن بعضنا؟ يصف الإعلام الغربي «الدانماركي» المجتمعات العربية على أنها مجتمعات إسلامية سلفية، ويضيف إليها الآن، مفردتي الشرف والعار، بوصفهما حكمين قطعيين، لا ينقضهما تطور أو تقدم اجتماعي. انسياقا وراء هذا الفهم، يشغل الشرف والعار العرب عن أسئلة عصرهم. هذا فضلا عن تصوير العرب على أنهم يتعقبون الماضي، فيما يتعقب الغربيون المستقبل حد التحكم فيه. إن سوء الفهم ينشط هاجسي الشك والحذر حيال الآخر. فالثقافة العربية بالمفهوم الإعلامي الغربي، ثقافة غازية تهدد الأمن والسلام الاجتماعيين. فيما يصور الإعلام العربي الثقافة الغربية، على أنها ثقافة مادية مطلوب مناهضتها، هذا الفهم يصرف النظر عن الاهتمام

الدانماركيين أقامت لجنة العلاقات الدولية في الاتحاد. حفل غداء دانماركي على متن سفينة.

الدعوات

وجه تجمع السنونو الثقافي دعوات لحضور فعاليات المهرجان المختلفة إلى الهيئات والمؤسسات التالية: وزارة الثقافة، وزارة الخارجية - دائرة المغتربين، الدائرة الثقافية في بلدية كوبنهاغن، اتحاد الكتاب الدانماركيين، اتحاد الأدباء الدانماركيين، نقابة السينمائيين، نقابة الموسيقيين، المركز الدانماركي للتعاون الثقافي مع البلدان النامية، مركز الأدب الدانماركي، سفارات الدول العربية وعدد كبير من الكتاب والفنانين والشخصيات الثقافية.

الرعاية والتعاون

وزارة الثقافة في جمهورية مصر العربية. وزارة الثقافة الدانماركية - صندوق التنمية الثقافية وزارة الثقافة الدانماركية - السكرتارية الدولية. مجلس الأدب الدانماركي، جمعية الشعر - اتحاد الكتاب الدانماركيين، صندوق الثقافة في بلدية كوبنهاغن، بلدية أودنسه.

شكر إلى:

سفارة جمهورية مصر العربية في كوبنهاغن. اتحاد الكتاب الدانماركيين - لجنة العلاقات الدولية، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، اتحاد القلم الدولي، مدرسة الشبيبة، مكتبة المغتربين، المكتبة المركزية في أودنسه، متحف

نقاوم الإساءة أيا كان مصدرها.

تجمع السنونو الثقافي

اتحاد ثقافي دانماركي مستقل. تأسس في العام 1992، يتخذ من العاصمة الدانماركية كوبنهاغن مقرا له. يعمل التجمع وفق اللوائح الدانماركية المتعلقة بتنظيم عمل الاتحادات الثقافية. يعنى بتقوية الأواصر الثقافية بين الدانمارك والعالم العربي. كما يسعى من خلال موقعه إلى تنشيط الحوار العربي الإسكندنافي وإرساء أسس التفاهم وتوسيع نطاق التبادل الثقافي وضمان فاعليته ورعاية تأثيره. يعمل تجمع السنونو الثقافي لتحقيق ذلك من خلال الفعاليات الثقافية المختلفة: (ندوات، حوار، أماس، ترجمات، إصدارات). يقيم ويساهم التجمع في العديد من الفعاليات الثقافية، منها فعاليته الفصلية المعروفة بـ «ثقافة في مقهى»، وأحييرا «أمسيات السنونو الشعرية» يدعو إليها كتاب وفنانين عرب ودانماركيين للمشاركة معا. يعد التجمع جهة اقتراح واستشارة فيما يتعلق بالعلاقات الثقافية العربية الدانماركية. يتعاون تجمع السنونو الثقافي مع مختلف الجهات (حكومية أو شعبية) عربية أو إسكندنافية لتحقيق أهدافه.

بتطور المجتمعات الغربية التاريخي والاجتماعي، ويقلل من أهمية الاستفادة من تجارب الغرب في بناء مؤسساته الدستورية، القائمة على الديمقراطية والتعددية السياسية، بالإضافة إلى إنجازاته العلمية والثقافية.

يرى تجمع السنونو في الدانمارك، أن سؤال الثقافة يكتسب أهمية، في التأكيد على الخصوصية- الهوية القومية، في النظام العالمي الجديد، فعولمة العالم ثقافيا، تتطلب تعدد الأنماط الثقافية، وإنهاء وهم التصور أن هناك ثقافة أفضل من الثقافة الأخرى. تكتسب الثقافة أهميتها من مسارها التاريخي، لا من مقارنتها بالثقافات الأخرى. الثقافات في حوارها وتفاعلها، تغني العالم وتغنيه عن نزاعات تعوق تقدمه وتعاونه، حيث يكون المكان الملائم، ليتمكن البشرية، عبر تمكين ثقافتهم من الإضافة، للمساهمة والإغناء في الحضارة العالمية. إن الثقافة هي المنطلق الضروري إلى التعبير عن الحاجة إلى فهم الآخر، كما هو لا كما نريده. نتصدى من موقعنا إلى مفهوم أن هناك ثقافة أفضل من الأخرى، نحن لا نجل ثقافة على حساب ثقافة أخرى، ولا نجل واقعا على حساب واقع آخر.